CAHIERS DU CINÉMA



Nº 22 • REVUE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA • AVRIL 1953



Maj-Britt Nilsson et Folke Sundquist sont les lycéens insouciants puis les amants pathétiques de POUR LES ARDENTES AMOURS DE MA JEUNESSE d'Arne Mattsson, réalisateur du fameux *Elle n'a dansé qu'un seul été.* (Production NORDISK TONEFILM; vente pour le monde entier : JANCO'S FILMFORMEDLING, Stockholm ; distribution pour la France : LES FILMS FERNAND RIVERS).



Arleen Whelan et Charles Winninger dans LE SOLEIL BRILLE POUR TOUT LE MONDE (*The Sun Shines Bright*) de John Ford, qui conte l'étonnante aventure d'un juge d'une petite ville du Kentucky qui se moquait du qu'en-dira-t'on et voulait vraiment que le soleil brille pour tout le monde... (Production REPUBLIC PICTURES distribuée par LES FILMS FERNAND RIVERS).



Shirley Booth, l'extraordinaire interprète de COME BACK, LITTLE SHEBA (*Reviens, petite Sheba*) vient de recevoir l' « Oscar » de la meilleure actrice de l'année. Burt Lancaster, Terry Moore et Richard Jackel sont ses partenaires dans ce film émouvant, âpre et audacieux, réalisé par Daniel Mann, d'après la pièce de William Inge. (PARAMOUNT).

CAHIERS DU CINÉMA

REVUE MENSUELLE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA

146, CHAMPS-ÉLYSÉES, PARIS (8e) - ÉLYSÉES 05-38

RÉDACTEURS EN CHEF : LO DUCA, J. DONIOL-VALCROZE ET A. BAZIN

DIRECTEUR-GÉRANT : L. KEIGEL

TOME IV — N° 22 — AVRIL 1953

SOMMAIRE

★

Les photographies qui illustrent ce numéro sont dues à l'obligeance de : Paramount, RKO, Hoche Production, Discina, Sovexport, Procinex, Fox, Columbia, Fernand Rivers, Gaumont Distribution, Metro Goldwyn Mayer et Jean Laurance.

NOTRE COUVERTURE

Les Vacances de Monsieur Hulot. Avec nos compliments à Jacques Tati et à son producteur Fred Orain.



Editorial

Il y a vingt-cinq ans Jean George Auriol fondait La Revue du Cinéma *et l'on sait ce que lui doivent filialement ces* Cahiers. *Mais sa mort tragique sur la route de Chartres, mort mystérieusement pressentie, devait signifier beaucoup plus pour le cinéma que la perte d'un ami précieux sans qui les images de l'écran n'auraient pas été tout à fait ce qu'elles étaient devenues. Elle nous indiquait clairement que désormais était close la merveilleuse période qu'il avait réussi, par son incarnation, à préserver vivante. « Il ne faut surtout pas mêler le cinéma à la vie, écrivait-il dans son premier numéro. Conservons le monde qui apparaît sur l'écran comme un ciel qu'on pourrait peut-être bien gagner — le plus tard possible — pour ne pas risquer de le perdre. » Mais la vie s'est mêlée au cinéma et son économie le tyrannise. Elle n'empêche plus seulement les films de naître, elle enrobe, pour la plupart, leur médiocrité de facettes brillantes et d'alibi : le cinéma « fait la vie ». A cette facilité s'opposent un Welles, un Huston, un Antonioni, un Rossellini, un Renoir, un Bresson. Avec eux, le cinéma se rattache à une « métaphysique de l'intelligence ». Le grand alibi des faux talents a été de faire croire partout qu'il leur fallait par leurs facéties, faire sortir le cinéma de l'enfance ; mais celui-ci eut à sa naissance toute la jeunesse et toute la vieillesse du monde. Il nous a été révélé comme le feu, comme l'écriture et s'il peut varier de formes ou d'intentions c'est dans le grand mouvement des hommes dont il est solidaire et non en lui-même car son intégrité lui a été scellée définitive.*

Notre monde dont les dimensions sont aujourd'hui réduites à celles d'une partie de cartes, devrait permettre toutes les rencontres, tous les dialogues. Il permet malheureusement trop souvent un cinéma qui endort l'esprit. Il nous a paru bon — au moment où se déroule le Ve Festival de Cannes — de demander leur appui aux réalisateurs et aux critiques, aux philosophes et aux peintres, aux écrivains et aux poètes. Il dépend d'eux que cet appel soit positif. *Nous attendons leurs visites et leurs textes pour que s'inaugure un dialogue large et continuel. De leur lutte solidaire dépend le cinéma libre.*

André Bazin

A PROPOS DE CANNES

Il nous a paru utile de remettre sous les yeux du lecteur à l'occasion du Festival de Cannes 1953 les palmes des cinq Festivals qui le précédèrent. Le simple rapprochement est déjà en lui-même un document d'histoire du cinéma qui n'est pas sans susciter quelques réflexions. Sept ans de production mondiales y ont imprimé leur trace, et sept ans c'est beaucoup pour le Cinéma !

Tout part de cet extraordinaire Festival de 1946 dont nous avons gardé un souvenir ébloui, tant à cause de son ambiance que de ses programmes. Ce fut sans doute la plus merveilleuse des Fiestas cinématographiques qu'on ait connus dans l'émerveillement du Cinéma et de la Paix conjointement retrouvés.

Toute la nouveauté et toutes les promesses du cinéma d'après-guerre sont alignées dans ce palmarès comme les chevaux sur la ligne de départ. Le règlement prévoyait alors à peu près autant de Grands



Anna Magnani dans *Rome ville ouverte* de Roberto Rossellini (Grand prix du Festival de Cannes pour l'Italie, 1946).

Prix que de pays participants (c'était le temps du jury international). Mais si la formule avait des inconvénients, elle correspondait assez bien à la situation. Mieux valait en effet couronner à égalité six à sept au moins des treize films que de choisir parmi eux de manière d'autant plus arbitraire qu'ils représentaient tous une tendance cinématographique originale entre lesquelles l'Histoire seule pouvait trancher, non un jury.

1946, c'est avec la *Symphonie pastorale* l'affirmation d'un nouveau réalisme français : psychologie et littéraire, dont l'évolution et le progrès continus jusqu'au *Journal d'un Curé de Campagne* et au *Rideau Cramoisi*, prouve la richesse et la vitalité. Avec *Rome ville ouverte*, l'explosion du néo-réalisme italien qui n'a cessé lui aussi de s'enrichir et de se nuancer. *Le Tournant décisif* révélait sans doute, davantage qu'il ne nous semblait alors, une évolution capitale du nouveau cinéma soviétique : la fin d'un certain romantisme révolutionnaire, dont les derniers échos grondent jusqu'en *Pierre le Grand* et *Ivan le Terrible*, au bénéfice d'une dramaturgie cornélienne où la psychologie des héros est révélée dans l'explicitation quotidienne de la vérité et du devoir civiques.

C'est aussi, il est vrai, des espoirs qui n'ont pas été entièrement tenus et d'abord avec *Brève rencontre*, celui d'un nouveau cinéma anglais, fondé sur un réalisme tout en finesse que l'intelligence, le raffinement et l'humour écartaient d'emblée de l'écueil populiste. Dans la mesure en tous cas où la production britannique a confirmé des qualités originales, ce n'est guère dans la ligne de *Brève rencontre* mais dans celle de la comédie d'humour dont les deux archétypes sont *Passeport pour Pimlico* et *Noblesse oblige*. Malheureusement les circonstances et les sélections ont fait qu'aucun film représentant cette tendance n'a été couronné à Cannes où, par contre, *Le Troisième homme* obtenait le Grand Prix en 1949. Mais quelle que soit la valeur du film de Carol Reed, on ne saurait y voir plus que l'aboutissement d'un certain académisme de la qualité. L'an dernier la Grande-Bretagne ne figurait plus au palmarès que par un court métrage (*La Genèse animée*).

La bouleversante beauté de *Maria Candelaria* attirait d'un coup l'attention sur le Mexique dont la production, avant-guerre, était inexistante. On y admirait l'alliance miraculeuse d'un raffinement suprême de la plastique photographique avec la simplicité profonde d'une inspiration nationale qui restituait aux thèmes du mélodrame paysan la simple vérité de la poésie épique. Rares sont, en notre temps, ces confluences des grandes inspirations traditionnelles et de la technique la plus évoluée. Par là le cinéma mexicain nous faisait songer à Lorca. Encore hélas ! une promesse qui ne fut que partiellement tenue. De festival en festival, Figueroa et Fernandez montrèrent des films de mieux en mieux photographiés, mais dont la préciosité cachait de plus en plus mal, sous les dentelles, la trame mélodramatique. Il fallut attendre 1951 pour retrouver le Mexique en bonne place dans le palmarès et, cette fois, avec un film qui rompait totalement avec l'académisme baroque où en étaient arrivés Fernandez et Figueroa. Mais *Los Olvidados*, film cru et cruel où coule pourtant secrè-



Dolorès Del Rio et Pedro Armandariz dans *Maria Candelaria* d'Emilio Fernandez (Grand prix du Festival de Cannes pour le Mexique, 1946).

tement le lait de la tendresse qui inondera *Subida al Cielo*, signifie-t-il plus que le réveil inattendu d'un génie : celui de Luis Bunuel

Peut-on avec la *Dernière chance* parler d'un cinéma suisse ? Bien plutôt de l'apparition d'un cinéma international, spécifique de l'après-guerre. Ce qui nous bouleversa dans le film de Lindtberg ce fut la reconnaissance d'un des plus douloureux visage de notre temps qui mêla dans la souffrance, les charniers et les fours crématoires, les innocents de tous les pays. Par sa distribution, par ses dimensions économiques, le cinéma est un art international. C'est là, d'un point de vue esthétique, moins un avantage qu'une servitude. Lindtberg avait su en faire l'inspiration même, la justification profonde de son film. N'essayons pas de nous persuader que l'exemple a été fécond. Et pourtant le développement de la pratique de la coproduction semblait devoir confirmer économiquement cette conjoncture historique. En fait s'il y a de bonnes coproductions (comme le fut *Au delà des grilles* de René Clément), c'est malgré leur régime international, dans la mesure où elles ont su le faire oublier et non grâce à lui. Mariages de raison qui ne sont pas nécessairement plus malheureux que des mariages d'amour.

La Suède nous donnait un coup au cœur avec l'*Epreuve* de Sjosberg et Bergman. Etait-ce la renaissance d'un cinéma qui fut l'égal du soviétique et de l'américain ? Certes *Mademoiselle Julie* et même *Elle n'a dansé qu'un seul été*, pour ne prendre que la production la plus récente, confirment partiellement nos espoirs. Le cinéma suédois existe de nouveau, il est vivant. Mais ses qualités sont sans commune mesure avec celles qui firent sa grandeur passée. Une intelligence formaliste sachant assimiler, avec une adresse parfois créatrice, les influences diverses s'y combinent étrangement avec une inspiration



Judy Garland dans *Ziegfield Follies* de Vincente Minnelli (Grand prix du Festival de Cannes pour les comédies musicales, 1947).

élémentaire, par quoi les forces de l'inconscient psychologique et ethnique restituent à cet esthétisme inauthentique la rigueur irréfutable du rêve. En dépit des réussites intéressantes qui ont toujours quelque chose d'accidentel, le nouveau cinéma nordique n'est pas parvenu à passer au premier plan de la production mondiale d'après-guerre.

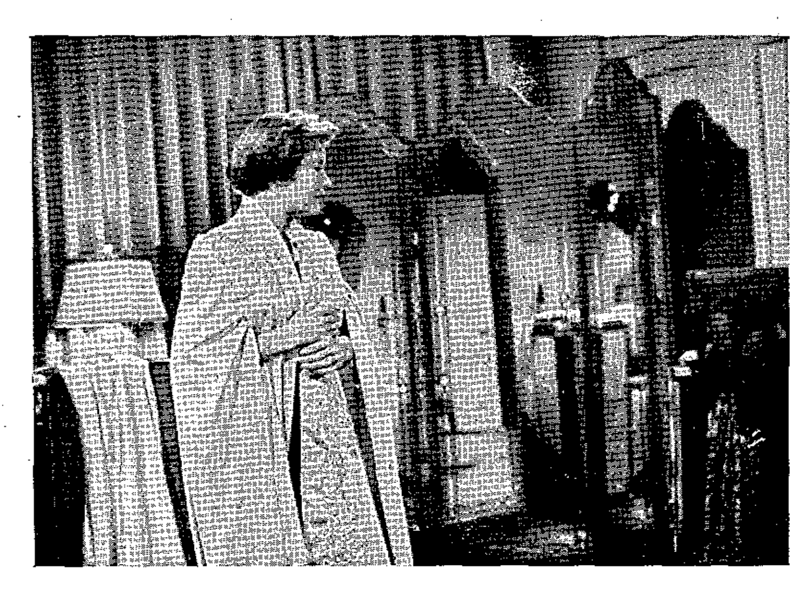
C'est à dessein que nous avons réservé le cas du cinéma américain. Son importance historique, économique et esthétique justifie qu'on l'examine à part. Sa place au palmarès de 1946 est médiocre puisqu'il n'y figure que trois fois, dont deux au titre de *Lost Week End.* Eu égard à la quantité de sa production et à son évidente supériorité technique c'est le grand vaincu, non seulement de 1946, mais des quatre autres festivals. Trop de raisons de critiques, à commencer par le dépit amoureux, se conjuguent depuis la guerre contre le cinéma américain pour qu'on n'éprouve pas davantage le goût de réagir contre le poncif de sa décadence : au moins de l'examiner avec une attention mesurée et objective. La position faite au cinéma américain, tant du reste à Cannes qu'à Venise, reflète certainement une réalité : Hollywood a connu une période particulièrement faste de 1940 à 1946, c'est-à-dire de *Citizen Kane* à *The Best Years of Our Lifes*, que les festivals, venus plus tard, ne peuvent traduire. On a jugé fatalement les films américains d'après-guerre, d'une part relativement aux meilleurs de ceux produits par Hollywood durant les cinq années précédentes et dont nous bénéficiâmes d'un coup après la Libération, d'autre part en référence au renouvellement éblouissant de la production européenne. Dans les deux sens la comparaison défavorisait forcément une production incapable de descendre en-dessous d'une certaine qualité mais également alourdie dans son évolution par la richesse même de

son passé et ses méthodes économiques. Parler d'une décadence de Hollywood est pourtant un peu vite dit. On n'en peut donner pour preuve que l'absence de chefs-d'œuvre ou même d'œuvres vraiment originales, mais si l'on retranchait du XVII[e] siècle français Corneille, Racine, La Fontaine et Molière, du XVIII[e] Voltaire, Rousseau, Diderot et Sade, que resterait-il ? Une immense littérature quasi anonyme témoignant de la maîtrise parfaite et générale de la langue. Tous ceux qui écrivaient alors, écrivaient bien. Les grands et vrais auteurs dominent avec le recul ces hauts plateaux du style mais partent de là, et c'est un préjugé scolaire qui réduit pratiquement le phénomène littéraire classique à l'œuvre des meilleurs. N'est-il pas plus étonnant de voir se généraliser un certain rythme de la phrase, une certaine propriété du vocabulaire, une certaine rigueur élégante de la syntaxe qui font écrire le dernier petit marquis comme Saint Simon. Lire et écrire était alors le fait d'une classe privilégiée. Mais la rhétorique s'apprenait avec la grammaire : le talent était social, comme le code de la politesse à la cour et dans les salons. Et Hollywood c'est aussi et d'abord la possession d'une rhétorique qui fait du plus petit des maîtres non point l'égal mais le pair des plus grands. S'ils n'en usent pas avec un égal bonheur, du moins parlent-ils la même et parfaite langue.

Or les festivals dans leur principe même ne peuvent rien retenir de ces qualités diffuses et anonymes. Un palmarès est fait de titres et de noms. Aussi en 1946 couronne-t-on *Lost Week End,* œuvre prétentieuse dont la fausse audace sociale et psychologique impressionne le public et le jury comme une manifestation d'originalité personnelle des auteurs, quand *Gilda* et *Notorious* sombrent dans une indifférence



Gloria Grahame et Jack Truff dans *Crossfire* d'Edward Dmytryk (Grand prix du Festival de Cannes pour les films sociaux, 1947).



Barbara Bates dans *All About Eve* de Joseph Mankiewicz (Prix spécial du Jury au Festival de Cannes de 1951).

ironique. Mais 1946 est bien davantage l'année du parfait épanouissement du mythe de Rita Hayworth dans l'admirable réthorique de *Gilda* que celle du premier « grand film » de Billy Wilder.

Il n'est pas douteux que les maisons américaines n'ont jamais bien compris leur intérêt dans les festivals européens. Dans les meilleurs des cas, elles en ont fait un tremplin de lancement pour leurs productions de prestige. Mais ces productions ne représentent pas le meilleur du cinéma américain. Elles traduisent la plupart du temps un académisme à la fois luxueux, ambitieux et naïf qui ne résiste pas à la comparaison avec la vigueur, la poésie, l'invention d'une demi-douzaine de films produits chaque année dans le monde ailleurs qu'à Hollywood. Que pèse la cruauté de *Sunset Boulevard* au prix de celle des *Olvidados* ? Le jury le plus ignorant ne pourrait s'y tromper. Mais il est vrai que ce jury ne rendra jamais justice aux qualités anonymes de la production commerciale. Alors ? Alors il me semble que la sélection américaine devrait faire une place plus large aux quelques œuvres hors série de sa production annuelle. Films le plus souvent indépendants, ou produits par les grandes firmes en marge de leurs plans ordinaires et parfois avec de petits moyens, mais où se réfugie souvent ce qui reste de liberté, d'invention, bref d'individuel dans le système de Hollywood. Il n'est pas douteux, pour ne prendre qu'un exemple récent, qu'un « western », comme *High Noon,* aurait trouvé une place de choix dans un palmarès de festival. Du reste les films américains primés à Cannes sont précisément ceux qui se rapprochent le plus de cette formule. Que ce soit *Crossfire* (1947), *The Set Up* (1949), *Lost Boundaries* (1949), *Eve* (1951) ou *Le Médium* (1952). Encore ces titres ne représentent-ils pas certainement ce qu'on

pourrait trouver de plus original dans la production indépendante américaine. C'est à sa détection que s'était précisément efforcé le festival de Biarritz.

***

Car on ne peut évoquer l'histoire du festival de Cannes sans se souvenir de la crise morale qu'il traversa entre 1947 et 1949 (comme du reste celui de Venise). Après le triomphe du premier festival, ceux qui suivirent ne pouvaient que décevoir. Leurs nécessités artificielles, leurs servitudes diplomatiques, leurs mondanités plus ou moins publicitaires les condamnaient à un certain académisme et servaient trop peut-être le commerce cinématographique aux dépens de l'art. En même temps la multiplication des festivals (celui de Bruxelles, puis de Knokhe le Zoute, et enfin de Marienské Lazné) diminuait le prestige de chacun d'eux et divisait l'intérêt des films présentés. C'est de cette conjoncture qu'est sorti le *Festival du Film Maudit* de Biarritz et dans une large mesure le *Festival d'Antibes*. Sans apprécier ici leur intérêt particulier ni le degré de leur nécessité, il suffit de constater qu'ils provoquèrent en tous cas une sympathie qui ne fut pas le moindre de leurs atouts. Sympathie qui était à la mesure des espoirs qu'on mettait alors dans toute tentative de renouvellement de la formule des festivals.

Que cette flamme ne se soit pas retrouvée dans le second Festival de Biarritz prouve d'abord que le Festival de Cannes avait



Isa Miranda et Jean Gabin dans *Au delà des grilles* de René Clément (Prix de la mise en scène du Festival de Cannes de 1949).

récupéré une partie au moins de la confiance perdue. Si les festivals ont survécu à la crise morale de 1948, c'est je crois que leur existence n'est plus *sérieusement* en péril, qu'au delà d'un enthousiasme exceptionnel et d'une déception excessive ils continueront de glorifier le cinéma, d'aider à sa connaissance dans une confrontation qui n'est peut-être pas sans défaut, mais dont le besoin à coup sûr se fait sentir. Imaginer la disparition du Festival de Cannes suffit à comprendre qu'on ne pourrait plus guère s'en passer. Si imparfait que le laisse supposer chaque année les critiques qu'on lui adresse (mais on lui en adresse de moins en moins) il fait partie du calendrier cinématographique, comme les saisons et les fêtes chômées. Avant Venise qui annonce l'automne, Cannes inaugure *au printemps* l'une des deux grandes migrations cinématographiques.

Du Japon et de Suède, de Californie et d'Afrique du Sud, des Indes, de la Malaisie, de l'Argentine et d'ailleurs, les films partent vers la Croisette comme les anguilles pour la mer des Sargasses. De là fécondées, quinze jours durant, par la semence des critiques, ils s'en repartiront vers les estuaires de l'exclusivité, puis remonteront lentement le réseau fluvial de l'exploitation. On en retrouvera dans trois ou quatre ans jusque dans les bourgs perdus des montagnes aux sources des torrents, usés, réduits en 16 mm., une rangée de dents en moins, l'autre en mauvais état, mais arborant encore fièrement au générique : *Grand Prix du Festival de Cannes.*

André Bazin



Marie Fiorelle dans *Deux sous d'espoir* de Renato Castellani (Grand prix du Festival de Cannes de 1952).

LES PALMARES

1946

Grands prix internationaux :

Danemark : *La terre sera rouge*, de Bodil Ipsen.

Etats-Unis : *Lost Week End*, de Billy Wilder.

France : *La Symphonie Pastorale*, de Jean Delannoy.

Grande-Bretagne : *Brief Encounter*, de David Lean.

Indes : *Neecha Nagar*, de Chetan Anand.

Italie : *Rome ville ouverte*, de Roberto Rossellini.

Mexique : *Maria Candelaria*, d'Emilio Fernandez.

Suède : *L'Epreuve*, d'Alf Sjoberg.

Suisse : *La Dernière chance*, de Léopold Lindtberg.

Tchécoslovaquie : *Les Hommes sans ailes*, de Cap.

U.R.S.S. : *Le Tournant décisif*, de Frédéric Ermler.

Grand Prix du Jury International : *La Bataille du Rail*, de René Clément.

Prix de l'U.D.I. : *La Dernière chance* (Suisse), *Jeunesse de notre pays* (U.R.S.S.).

Prix du C.I.D.A.L.C. : *Epaves*, de J. Cousteau.

Prix de la Critique : *Brief Encounter*, de David Lean, et *Farrebique*, de Georges Rouquier.

Grands prix internationaux :

Mise en scène : René Clément (France).

Meilleure actrice : Michèle Morgan (France).

Meilleur acteur : Ray Milland (Etats-Unis).

Meilleur scénario : Tchirskov (U.R.S.S.).

Meilleure réalisation : Michael Romm (U.R.S.S.).

Meilleure partition musicale : Georges Auric (France).

Meilleur opérateur : Gabriel Figueroa (Mexique).

Prix de la couleur : *La Fleur de Pierre* (U.R.S.S.).

Documentaire : *Berlin* (U.R.S.S.).

Dessin animé : *Make Mine Music* de Walt Disney (Etats-Unis).

Grands prix internationaux pour les films de court métrage :

Documentaire : *Ombres sur la neige* (Suède).

Scientifique : *Cité des Abeilles* (U.R.S.S.) de A. Winnitzki.

Pédagogique : *Wieliczka* (Pologne) de J. Blzozowski.

Actualités : *Jeunesse de notre pays* (U.R.S.S.) de Serge Youtkévitch.

Dessin animé : *Brigands et animaux* (Tchécoslovaquie) de Jiri Trnka.

A scénario : *Rêve de Noël* (Tchécoslovaquie) de Borivoj Zeman.

1947

Grands prix internationaux :

Films psychologiques et d'amour : *Antoine et Antoinette*, de Jacques Becker (France).

Films d'aventure et policiers : *Les Maudits*, de René Clément (France).

Films sociaux : *Crossfire*, d'Edward Dmytryk (Etats-Unis).

Comédies musicales : *Ziegfield Follies*, de Vincente Minnelli (Etats-Unis).

Dessins animés (long métrage) : *Dumbo*, de Walt Disney (Etats-Unis).

Documentaires : *Inondations en Pologne*, de E. Bossack (Pologne).

Regrets du Jury de ne pouvoir en raison du règlement attribuer au moins une mention à *Mine own executionner* d'Anthony Kimmins (Grande-Bretagne) et *Eternel Mirage* d'Ingmar Bergman (Suède).

1949

Grand Prix du Festival International du Film : *The Third Man* de Carol Reed (Grande-Bretagne).

Prix de la mise en scène : René Clément pour *Le Mura di Malapaga* (*Au delà des grilles*) (Italie).

Meilleure actrice : Isa Miranda pour *Le Mura di Malapaga* (Italie).

Meilleur acteur : Edward G. Robinson pour *House of Strangers* de Joseph Mankiewicz (Etats-Unis).

Prix du scénario : Virginia Shaler et Eugene Ling pour *Lost Boundaries* d'Alfred L. Werker (Etats-Unis).

Prix pour la partition musicale : Dia Conde pour *Pueblerina* d'E. Fernandez (Mexique).

Prix pour la photographie : *Milton* Krasner pour *The Set Up* de Robert Wise (Etats-Unis).

Prix pour le décor : Max Douy pour *Occupe-toi d'Amélie* de Claude Autant-Lara (France).

Prix pour les courts métrages :

Sujet : *Pale seul au monde* (Danemark) d'Astrid Henning-Jensen.

Montage : Pacific 231 de Jean Mitry (France).

Photographie : *Pâturages* (Pologne).

Prix sans discrimination de catégorie :

Couleur : *Images médiévales* de William Novic (France).

Reportage filmé : *Seal Island* de Walt Disney (Etats-Unis).

Grand Prix de la Critique internationale : *The Set Up* de Robert Wise (Etats-Unis).

1951

Grands Prix :

Long métrage : *Miracle à Milan* de Vittorio De Sica (Italie) et *Mademoiselle Julie* d'Alf Sjoberg (Suède).

Court métrage : *Miroirs de Hollande* de *Bert Haanstra* (Pays-Bas).

Film scientifique et pédagogique : *L'Etna* (Italie).

Prix Spécial du Jury :

Long métrage : All About Eve de Joseph Mankiewicz (Etats-Unis).

Court métrage : *La voie Est-Ouest* de E. Bossack, C. Gordon et O. Samoutsévich (Pologne).

Films scientifiques et pédagogiques : *Ukraine florissante, Lettonie soviétique, Esthonie soviétique, Azerbaïdjan soviétique* (U.R.S.S.).

Prix de la mise en scène : Luis Bunuel pour *Los Olvidados* (Mexique).

Interprétation féminine : Bette Davis pour *All About Eve* (Etats-Unis).

Interprétation masculine : Michael Redgrave pour *The Browning Version* d'Anthony Asquith (Grande-Bretagne).

Scénario : Terence Rattingan pour *The Browning Version* (Grande-Bretagne).

Partition musicale : Joseph Kosma pour *Juliette ou la Clef des Songes* de Marcel Carné (France).

Photographie : Luis Maria Beltran pour *La Balandra Isabel Llego esta Tarde* de Carlos Hayo Christensen (Venezuela).

Décor : Souvorov A. Veksler pour *Moussorgsky* de Grigori Rochal (U.R.S.S.).

Diplôme spécial pour la meilleure sélection : Italie.

Prix exceptionnel : *Les Contes d'Hoffmann* de Michael Powell et *Emeric Pressburger*.

Prix spéciaux de la Commission supérieure technique du cinéma français :

Long métrage : *Les Contes d'Hoffmann* (Grande-Bretagne).

Court métrage : *Carnet de plongées* d'Yves Cousteau (France).

1952

Grands Prix :

Long métrage : *Deux sous d'espoir* de Renato Castellani (Italie) et *Othello* d'Orson Welles (Maroc).

Court métrage : *Jetons les filets* de Herman Van der Horst (Pays-Bas).

Prix spécial pour un documentaire : *Groenland* de Marcel Ichac (France).

Prix spécial pour un court métrage : *Village Indou* d'Arne Sucksdorf (Suède).

Prix de la mise en scène : Christian-Jaque pour *Fanfan la Tulipe* (France).

Prix du scénario : Piero Tellini pour *Gendarmes et Voleurs* de Steno et Monticelli (Italie).

Meilleure actrice : Lee Grant pour *Detective Story* de William Wyler (Etats-Unis).

Meilleur acteur : Marlon Brando pour *Viva Zapata* d'Elia Kazan (Etats-Unis).

Partition musicale : Sven Skold pour *Elle n'a dansé qu'un seul été* d'Arne Mattson (Suède).

Photographie et composition plastique : Kohei Sugiyama pour *Le Roman de Genji* de Kosaburo Yoshimura (Japon).

Prix de la couleur : Joan et Peter Foldes pour *La genèse animée* (Grande-Bretagne).

Diplôme spécial pour la meilleure sélection : Italie.

Hommages spéciaux : Pays-Bas pour les documentaires. — Alexandre Astruc pour *Le Rideau cramoisi* (France).

Lo Duca

RENCONTRES AUTOUR DU DOCUMENTAIRE

On sait que le cinéma — étiré péniblement sur des films trop longs pour la substance dont il dispose — s'étiole lentement et sans répit. D'aucuns s'efforcent de réveiller la curiosité du public — à défaut de l'amour — par des plaisanteries techniques plus ou moins savantes. Personne n'ose dire qu'un mauvais film demeurera tel, sur n'importe quel écran, et à travers toutes les dimensions dont on se plaira de l'enrichir. Toute la chance du cinéma est aujourd'hui dans le court métrage, depuis la nouvelle jusqu'au documentaire engagé. D'où l'intérêt du « IVe Congrès International des films documentaires, éducatifs et de court métrage » qui a réuni, à Paris, du 2 au 7 mars, trente pays. Certes, il est toujours inévitable qu'un congrès s'enlise dans les mots : la rencontre demeure et personne ne peut douter de son efficacité.



Volga-Don, documentaire soviétique de Kisselev.

Le programme de travail était ambitieux. Il fallait chercher une harmonisation des efforts des producteurs, un terrain d'entente avec la télévision et un aperçu sur les possibilités internationales de diffusion, un projet d'association semblable à celle qui groupe les plus importants producteurs de longs métrages du monde. De tels objectifs ne peuvent pas être étudiés sérieusement par des commissions nécessairement trop nombreuses ; il aurait fallu réunir des délégués des pays qui se consacrent avec succès au court métrage, (France, Grande-Bretagne, Italie et U.R.S.S.) et se borner à consulter simplement les autres qui n'alignent que des noms de réalisateurs, mais dont la production proprement dite est négligeable. Cette décision aurait été jugée inconvenante dans le monde qui ne jure que par de soi-disant principes démocratiques. On s'est donc réuni, on a beaucoup parlé et on a accouché de quelques gentilles souris. J'ajoute que de toute façon, sur ce plan obligé, on ne pouvait faire mieux.

La Commission a réalisé cependant du travail utile en songeant à la normalisation de la notion du métrage, c'est-à-dire à partir de quand il peut être considéré comme *court.* 1 000 en Grande-Bretagne ? 1 500 en France ? 2 000 en Italie ?

On s'est efforcé d'examiner l'aspect financier du court métrage et surtout les cas possibles d'exemption d'impôts. Puis, celui — capital à mon sens — des co-productions. La co-production qui donne trop souvent des résultats bâtards dans les « grands » films, pourrait sauver le court métrage. C'est encore là une vue de l'esprit — défendue avec énergie par M. Antonio Petrucci qui présidait cette Commission — qui ne pourra être discutée que dans le cadre d'une Association Internationale reconnue (ce n'est pas pour demain) et puissante, ce qui est impossible sans se lier à l'Association Internationale des Producteurs de Films.

La Commission de la Diffusion a souhaité la définition du secteur non-commercial qui provoque tellement de flottements depuis que d'innombrables brebis galeuses ont pénétré dans la bergerie camouflées en cercles du cinéma. C'était là son but le plus important, celui de la distribution la dépassant visiblement.

La Commission de la Télévision, présidée par un spécialiste avisé du court métrage, Pierre Braunberger, a permis une mise au point à plusieurs égards précieuse sur les habitudes de chaque télévision nationale, ses moyens techniques, ses possibilités, ses objectifs. On a confirmé la nécessité de prévoir, dans le tournage des courts métrages, l'optique particulière de la télévision, on a beaucoup parlé de tarif et on a envisagé, pour faciliter la recherche de courts métrages de la part de la télévision de chaque pays, un répertoire dont se chargerait l'UNESCO. Vu le précédent de cet organisme — ce fameux répertoire qui concerne les arts plastiques et qui reste un exemple presque comique d'inconscience — ce futur répertoire ne s'exprimera pas par des appréciations, mais seulement par des observations conditionnées par l'écran T. V.

Bien plus féconds ont été les échanges personnels. Les plus grands producteurs étaient présents, depuis M. Sandro Pallavicini, jusqu'au Dr Zehenthofer, en passant par des grandes personnalités du cinéma européen, D. Joaquîn Argamasilla, directeur général du Cinéma espagnol, le Dr Schwarz, du cinéma allemand, Mr F. A. Hoare (Grande-Bretagne), Georges Aranyossi

(Hongrie), Popov (U.R.S.S.), Henri Storck (Belgique), Mlle Maruja Echegoyen (Uruguay), Dr N. R. A. Vroom (Pays-Bas), etc...

Un des aspects du Congrès que les congressistes ont été obligés d'ignorer à peu près, a été la projection de courts métrages que chaque pays avait envoyé en marge de cette réunion. Signalons en passant le fameux *Pâturages* (Pologne, St. Mozdzenski), *Hommage à W. B. Yeats* (Irlande, George Fleischman), *Panta Rhei* (Pays-Bas, Bert Haanstra), *La fenêtre ouverte*, ce film qui est un modèle de co-production (Pays-Bas, Belgique, Grande-Bretagne, France) réalisé par Henri Storck en un technicolor tout à fait inattendu, *Volga-Don* (U. R. S. S., Kisselev), *El Greco* (Italie, Navarro-Linares et Mario Verdone) et, enfin, *La Mante Religieuse* (Italie, Alberto Ancilotto). La plupart de ces films étaient connus (par les trois derniers festivals internationaux), mais leur voisinage a pris une allure de parade de l'intelligence.

Jacques Flaud, directeur général du Centre National de la Cinématographie Française, a écrit : « Ceux qui usent de la caméra pour inventer, ceux qui emploient le film pour démontrer, ne connaissent point les frontières ». Si c'est vrai, que cette vérité demeure au-dessus des événements.

LO DUCA



Un merveilleux petit garçon chevauche un coursier prodigieux dans *Crin Blanc, cheval sauvage*, le très beau, le très poétique film d'Albert Lamorisse.

Philippe Sabant

U.R.S.S. ET STATISTIQUES

Les statistiques rapportées d'U.R.S.S. par J. Doniol-Valcroze et H. Magnan paraissent contredire — pour ce qui est de la production des studios soviétiques — les chiffres que j'ai cités dans mon étude sur la « *Crise de scénarios en U.R.S.S.* ». Je parlais d'une quinzaine de films « artistiques », en moyenne, par an. Suivant les renseignements recueillis sur place par nos amis, il s'agirait en réalité de 30 à 40 films. Je crois qu'il y a là un malentendu. Sans doute le chiffre de 30-40 s'applique-t-il à l'ensemble des longs métrages produits au cours de ces dernières années (films documentaires aussi bien que films « artistiques »). Car il ne peut en tout cas s'agir ni de la moyenne des films à scénario de ces quatre dernières années, ni de la production de 1951. Le dernier chiffre de production que j'ai vu mentionné dans la presse soviétique était celui de 1947 : 27 films artistiques (contre 30 prévus par le plan). Or — comme je l'ai signalé — dans une résolution en date du 14 juin 1948, le Conseil des Ministres de l'U.R.S.S. invitait le Ministère du Cinéma à réduire la quantité de films produits afin de pouvoir en améliorer la qualité. Et, dans son numéro spécial : « 30 ans de cinéma soviétique » (12-12-49), l' « *Ecran Français* » indiquait au bilan des réalisations de 1949 : dix films artistiques. Pour ce qui est de l'année suivante, voici, par exemple, ce qu'écrivait la « *Gazette Littéraire* » (5-9-50) : « Les studios de Tachkent, Alma-Ata, Tbilissi, Bakou, Erévan restent inactifs depuis des années. Le studio de Minsk a produit *Constantin Zaslanov*, mais depuis il s'est écoulé plus d'un an ». Il est vrai qu'il s'agissait là de studios secondaires (et Tbilissi a tout de même produit à la fin de 1950 : *Printemps à Sakène*). Mais, en même temps, la « *G. L.* » signalait que « peu de films sortent du studio de Kiev » et l' « *Art Soviétique* » (de la même date) indiquait qu'à Léningrad, 4 films seulement avait été commencés au cours de l'année, dont 2 devaient sortir avant la fin de 1950. Pour ce qui est des studios les plus importants : ceux de Moscou, leur capacité de production était à l'époque de 15 films par an (il s'agit toujours des films « artistiques »), alors que la moyenne des films s'établissait à moins de dix.

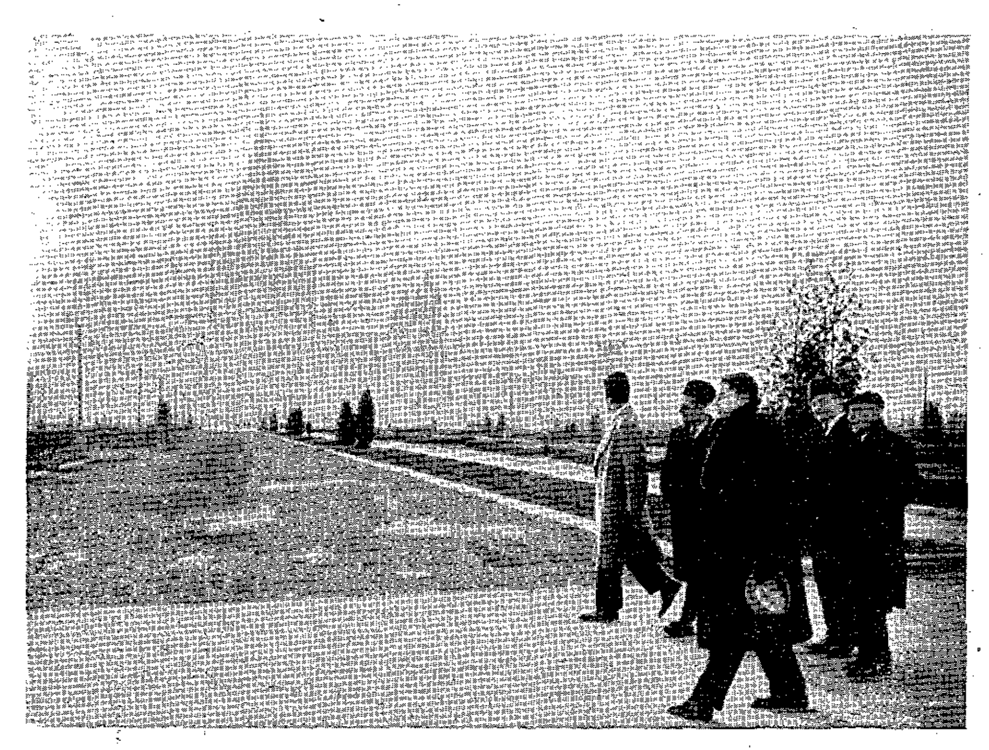
Cependant, le Ministère du Cinéma estima possible de prévoir, de nouveau, au plan de 1951, un plus grand nombre de films artistiques : *vingt-six*. Mais, en mentionnant ce chiffre, l' « *Art Soviétique* » (du 3-1-51) signalait que plusieurs des films dont la sortie était prévue pour 1950 n'avaient pas été terminés. Nous avons encore une autre indication quant aux films sortant sur les écrans : ce sont les comptes rendus tant de la grande presse, que de la presse spécialisée. Le recoupement de toutes les données de cet ordre (faute de statistiques officielles) permet difficilement d'arriver à une moyenne supérieure à 15 films par an, au moins pour la période de 1948-1951. Qu'il faille tenir compte des remarquables documentaires de long métrage (dont nous avons pu voir quelques-uns à Paris même) pour juger de l'ensemble de la production cinématographique de l'U.R.S.S., cela est incontestable. Il n'en reste pas moins que ce qui a fini par alarmer très sérieusement non seulement les cinéastes soviétiques, mais les instances supérieures du parti elles-mêmes, c'est bien l'état de la production des films « artistiques ».

PHILIPPE SABANT

Jacques Doniol-Valcroze

FEUILLETS SOVIÉTIQUES

I



Les « voyageurs » devant la Nouvelle Université de Moscou. De gauche à droite : Claude Jaeger, Georges Sadoul, Jacques Doniol-Valcroze, Henry Magnan et Alexandre Kamenka.

PREAMBULE

Le texte de Philippe Sabant sur les statistiques du cinéma soviétique qui précède le début de ces « feuillets » me fournit une introduction en quelque sorte négative. Encore que je comprenne parfaitement que Sabant se soit ému des différences notables entre les chiffres indiqués par lui dans ses deux articles sur la crise du scénario en U.R.S.S. (cf. nos numéros 15 et 16) et ceux que Sadoul, Magnan et moi avons rapportés de notre voyage, je me refuse pour ma part à livrer « la bataille des statistiques ». Même à plusieurs films

près, c'est un fait que la production soviétique de longs métrages à sujets, est de toute façon restreinte. Personne ne conteste cette évidence. Le problème est *ailleurs et ne doit pas* masquer l'important : le cinéma soviétique est dans sa structure et ses intentions un cinéma différent des autres; ses difficultés sont à la mesure de cette différence et ce qui importe avant tout c'est son coefficient de nouveauté et la valeur de son apport.

CINEMA A L'AUBE

Les *conditions dans lesquelles je vis pour* la première fois des films au delà du « rideau de fer » sont assez plaisantes. Nous quittâmes — Claude Jaeger, Henry Magnan et moi — l'hôtel « Alcron » de Prague le 27 octobre à cinq heures du matin en pleine nuit. (Durant les quarante-huit heures que nous venions de passer dans cette ville nous avions consacré notre attention aux splendeurs de l'architecture baroque et dédaigné les écrans.) Nous arrivâmes à l'aérodrome en même temps que le personnel et, sitôt celui-ci installé à ses postes, l'enregistrement de nos bagages ne dura que quelques minutes. Puis l'attente commença. Nous avions bien vu sur le terrain dans une demi aube le bimoteur argenté marqué C.C.C.P. qui devait nous emmener à Moscou et dont nous étions les seuls passagers, mais rien n'indiquait que le départ fut imminent. Le froid assez vif nous fit réintégrer la salle d'attente. Alors arriva le camarade Prokonov, représentant du cinéma soviétique à Prague. Nous ne comptions plus sur lui. Au départ de Paris *on nous avait dit qu'il* nous accueillerait à notre arrivée dans la capitale tchèque mais que toutefois il ne fallait pas nous inquiéter s'il avait quelque retard selon son habitude. Cette fois-ci il avait deux jours de retard. Certains d'entre nous avaient déjà connu à Paris, lorsqu'il y dirigeait la Sovexport, cet ancien berger, joyeux colosse aux yeux bleus et malicieux. Il nous expliqua d'emblée qu'il y avait eu erreur d'aiguillage, qu'une réception nous attendait depuis deux jours à Varsovie où notre escale était prévue et non à Prague. Cela le faisait rire beaucoup. Il venait de fêter durant toute la nuit l'anniversaire de l'ami qui l'accompagnait et qui paraissait épuisé. Prokonov n'en fit pas moins dresser une table avec un copieux petit déjeuner accompagné de café et de cognac. Nous portâmes les premiers des quelques centaines de toasts que nous devions porter durant notre séjour. La fatigue pourtant nous gagnait tous, le jour n'arrivait pas à se lever complètement. C'est alors, vers 6 heures, que l'on *nous emmena au cinéma...*

L'aéroport de Prague est en effet doté d'une petite salle de projection très moderne et très confortable à l'usage des équipages et des passagers en attente. Nous nous effondrâmes sur des fauteuils moelleux. Je garde de cette séance un souvenir irréel, pâteux et charmant. Prokonov le premier s'assoupit. Il ronflait doucement et régulièrement avec un sourire béat. Jaeger puis l'ami du doux géant le suivirent. Magnan et moi résistâmes un moment. Sur l'écran défilait sans interruption un documentaire sur les rivières tchèques, puis un autre sur la pêche au lancer... c'en était trop, je perdis conscience. Je fus réveillé par une musique allègre, c'était *Le Cirque* de Trnka, hélas *en noir et* blanc, un cirque de fantômes en grisailles ou des trapézistes très Picasso période bleue se balançaient souplement dans un halo lunaire. Puis, toujours en noir et blanc ces ravissants dessins animés que sont *Le Petit cheval bossu* et *Le Conte du Pêcheur et du Poisson.* Un film de marionnette ensuite de Karel Zeman sur

la construction des maisons me rejeta soudain dans le sommeil; je me souviens de briques qui s'accumulent, d'une truelle qui s'affole, puis d'un écran qui vire au noir... je me réveillai vers dix heures au son de voix françaises. Hallucination ? Penthotal ? Non, le plus étrange des films français occupait la petite toile blanche et je suis encore aujourd'hui incapable de dire de quoi il retournait. Des plans de foules ou de spectateurs alternaient avec des gros plans de visages grimaçant ou faisant « Oh ! », ou faisant « Ah ! ». Au passage je cru reconnaître une très jeune Maria Casares, un Serge Reggiani adolescent. Il s'agissait sans doute d'une sorte de documentaire sur les réactions du public devant tel ou tel spectacle, mais je n'en jurerai pas.

— Mais qu'est-ce que c'est que cette histoire ? Enonçais-je à haute voix.

— C'est d'Abel Gance, répondit Prokonov qui était réveillé.

Plaisanterie ? Je ne le saurai sans doute jamais, à moins qu'un lecteur de bonne volonté me fixe là-dessus, car je n'ose bien sûr en parler à Abel Gance.

Dégoûté je me levai et allai fumer une cigarette sur le terrain. Sous un ciel d'azur total, « notre » bimoteur brillait de tous ses feux. Mais alentour pas le moindre signe d'agitation, pas âme qui vive, juste deux petits chiens assis au soleil et devisant calmement. Je revins dans la salle de projection. Un nouveau documentaire sur la pêche. Je fuyai. Je ne tardai pas à être rejoint au bar par mes compagnons lassés à leur tour de s'initier aux secrets de la pisciculture slovaque.

Nous dégustâmes quelques charcuteries, bûmes encore du café, encore du cognac, portâmes encore des toasts. A onze heures, une hôtesse de l'air blonde et rose, ignorant tout de notre langue, mais souriant gentiment, notre première « soviétique », vint nous chercher. A onze heures et demie nous décollions en direction de Minsk.

STEREOKINO

A Moscou les premiers jours, pas question de cinéma. Les premières visites dans Moscou, la place Rouge, l'église Saint-Basile, le Stade Dynamo, les grattes-ciel, la nouvelle Université, *Anna Karénine* au Théâtre d'art, *Le Lac des Cygnes* à l'Opéra avec la merveilleuse Plissestkaïa, l'édifiante visite du Musée Tretiakov, tout cela était beaucoup plus intéressant. Enfin le 30 octobre nous allâmes voir le « Stéréokino ».

Le cinéma en relief n'est pas une nouveauté pour les Moscovites. La salle du « Stéréokino » existe à Moscou depuis plus de dix ans. Elle est placée en plein centre de la ville à dix minutes à pied du Kremlin et se trouve au premier étage d'un immeuble où il y a, si j'ai bien compris, une autre grande salle de cinéma. Les billets coûtent 6 et 8 roubles (dans les salles normales ils varient de 3 à 5 roubles dans le centre de la ville et de 2 à 4 roubles dans la périphérie, ce qui peut se traduire environ : de 120 à 200 francs et de 80 à 160 francs). Le spectacle n'en est pas permanent. Dans une grande salle d'attente peinte en bleu pâle, le public attend sagement, assis sur des chaises, que l'heure soit venue en parlant à voix basse ou en consultant des revues. Il n'y a pas d'ouvreuses, tous les billets sont numérotés et chacun trouve sa place lui-même. La salle du « Stéréokino » est petite, à peu près 350 à 400 fauteuils en bois, d'ailleurs assez confortables. Le

mystérieux écran est complètement caché par un rideau noir qui ne s'ouvre qu'une fois l'obscurité faite. Le spectacle est uniquement composé d'un grand film qui débute au bout de quelques minutes. C'est un long métrage en couleurs, *La Nuit de Mai* d'après Gogol. Tout le début est assez médiocre et d'une mièvre lenteur. Mais les parties irréelles sont meilleures, la « *folle nuit* » vire franchement au comique et toutes ces truculentes diableries sont assez plaisantes. Il y a un « ballet des esprits » qui est bien venu, puis la fin retombe dans la fadeur du début. De toute façon l'intérêt n'est pas là. La sensation de relief obtenue est à peu près équivalente à celle du procédé anglais Spottiswood que nous vîmes à Paris l'été dernier. Le procédé me semble présenter les mêmes qualités et les mêmes défauts : un indéniable relief stéréoscopique mais pas vraiment un univers en profondeur. Des branches de pommiers en fleurs viennent vous chatouiller le nez, mais, dès qu'il s'éloignent dans le champ, les personnages paraissent vite minuscules. Cependant, à effet égal, les Soviétiques l'emportent par l'absence de lunettes. Le bon angle de vision se trouve en une fraction de seconde et si on le perd en se tournant vers son voisin on le retrouve aussi vite. Je serai bien incapable de décrire ici le procédé. Je n'ai d'ailleurs trouvé personne à Moscou pour me l'expliquer; non point qu'il soit considéré comme un secret mais personne n'a l'air de le connaître et surtout de s'en soucier. Je renvoie donc aux descriptions détaillées qui ont paru en France. En gros on peut dire que ce procédé — celui d'Ivanov — consiste en une double projection sur un écran spécial constitué d'une multitude de fils de verre à doubles facettes. Chaque facette reçoit une projection simultanée des deux images prises sous un angle imperceptiblement différent. L'œil placé au milieu, face à l'arête de ce fil rétablit la vision d'une seule image et en relief. Ce qu'il faut souligner c'est la grande sagesse des Soviétiques en cette matière. Pour eux le procédé ne dépasse pas pour l'instant le stade de l'attraction scientifique. Ils estiment qu'il n'est pas encore assez au point pour mériter une plus large diffusion. La salle de Moscou demeure donc unique dans toute l'Union Soviétique, ce qui ne les empêche pas de réaliser pour cette seule salle de quatre cents places des longs métrages en couleur dont le prix de revient doit être très élevé. Avarice donc dans la diffusion d'un spectacle que l'on ne juge pas au point mais dépenses sans compter pour le perfectionnement du procédé. A ce simple détail on voit tout de suite que les principes qui président aux destinées du cinéma soviétiques sont aux antipodes de celles des pays où jouent de façon impérative la concurrence commerciale et l'urgence de l'amortissement et de la rentabilité.

Cette première rencontre avec le cinéma russe par le truchement du « Stéréokino » était au fond déjà révélatrice. Mais les choses allaient bientôt devenir tout à fait sérieuses lors de notre premier entretien officiel : celui que l'on nous ménagea avec un groupe de scénaristes sous la présidence de Guerasimov.

(*à suivre*)

JACQUES DONIOL-VALCROZE

J. D.-V.

JEUX INTERDITS

De la malédiction au triomphe



« L'Oscar » du meilleur film étranger vient d'être attribué à *Jeux Interdits* de René Clément que l'on voit ici recevoir le Lion de Saint-Marc, suprême récompense du Festival de Venise, des mains de l'Ambassadeur d'Italie en France, S.E.M. Pietro Quaroni.

Dans notre compte-rendu du Festival de Vénise de 1952 (N° 16, octobre 1952) nous disions à propos de *Jeux Interdits :* « Il serait extrêmement intéressant de suivre la carrière commerciale de ce film qui est un film-type où producteur et réalisateur ont misé sur la qualité et non sur la facilité. Nous aimerions dans six mois puis dans un an publier les chiffres véritables de son exploitation. Cela éclairerait mieux nombre de problèmes du cinéma français que des polémiques bien intentionnées mais, hélas ! stériles. » Les mois ont passé et il est encore trop tôt pour faire un bilan de l'exploitation de *Jeux Interdits* car cette exploitation est loin d'être terminée et ne va qu'en se développant. Nous ne pouvons néanmoins laisser passer l' « Oscar » qui vient d'être décerné à ce film sans nous féliciter de ce succès pour René

Clément et son producteur et sans en souligner l'importance pour l'exploitation de *tous* les films français aux Etats-Unis.

L'aventure de *Jeux Interdits* est en effet exemplaire. Il fut tourné d'abord pour n'être que la moitié d'un film en deux parties, puis son producteur, Robert Dorfman, connut des difficultés, difficultés dues à son audace, à son désir de ne pas se plier aux impératifs de la production dite « commerciale », de chercher des succès sans concession. Le film fût alors allongé à la taille d'un long métrage. A quelque chose malheur fut-il bon et *Jeux Interdits* est-il supérieur à ce qu'aurait été *Croix de bois, croix de fer* plus X ? Nous ne le saurons jamais.

Quoi qu'il en soit cette œuvre n'allait pas pour autant en finir avec la malchance : elle ne fût pas sélectionnée pour le Festival de Cannes de 1952. Cela paraît incroyable mais encore faut-il dire à la décharge des sélectionneurs qu'elle leur fût présentée dans un état qui ne permettait peut-être pas de porter un jugement définitif. La guigne devait s'arrêter là. Présenté à Cannes hors-festival, *Jeux Interdits* obtint un triomphe et se vit décerner un Grand Prix Indépendant par la critique. Bientôt ce fût le Grand Prix Féminin du Cinéma, puis le triomphe de Venise et l'attribution du Lion de Saint-Marc. L'Association Française de la Critique le déclarait meilleur film du premier semestre 1952, la Critique américaine à son tour lui donnait le prix du meilleur film étranger de l'année et aujourd'hui l'Académie des Arts et des Sciences cinématographiques de Hollywood confirme ce jugement — il est très rare que ces deux organismes se rencontrent dans leurs choix — en lui décernant l' « Oscar » du meilleur film étranger.

Nous ne sommes pas de ceux que les Prix impressionnent et nous n'avons pas attendu cette pluie de lauriers pour nous rendre compte de la valeur exceptionnelle de cette production. Pour ma part j'en ai vu la toute première version non terminée et sans musique aux studios de Boulogne il y a déjà fort longtemps et dès lors mon jugement était *définitif* ; mais ces lauriers peuvent avoir, ont déjà, une fonction d'efficacité et c'est en cela qu'ils importent. S'ils peuvent prouver à un maximum de gens que la qualité peut aller avec le succès et que ce succès peut se passer de grandes vedettes, de budgets monstrueux et de sujets rabattus et conformistes, alors leur rôle se justifie et nous encourageons les « prix ».

Dans ce même numéro nous publions une étude sur les possibilités d'exploitation des films français aux Etats-Unis, dont il ressort que nos chances de conquérir une place sur le marché américain ne dépendent pas de production simili-américaines ou style « Gay-Paris », mais de films de qualité. Dans ces hautes murailles que Clément avait déjà ébranlées avec *Au delà des grilles*, *Jeux Interdits* vient d'ouvrir une brèche importante. Pour cette action d'éclat, cette œuvre et son auteur ont droit à la reconnaissance de tout le cinéma français.

J. D.-V.



Brigitte Fossey et Georges Poujouly dans *Jeux Interdits* de René Clément.



La Chronique de Dolmancé

Introduction

Le roi Louis XV, assez bon spécialiste de la question, n'examinait les charmes d'une dame que si on lui avait préalablement mis des plumes sur la tête. Ainsi est-il l'inventeur du film de music-hall en technicolor. Et quelle figuration.

Il existe de même toute une littérature pour procurer à l'amateur des éclaircissements sur son cas et un aliment à sa flamme. Encore distingue-t-on dans cette littérature du second rayon celle qui est la pierre de touche de la culture et de la lucidité, de celle, en général illustrée, qui par les plus basses complaisances, conduit à la stupeur.

Des personnes de goût, et même d'une sexualité modérée, peuvent donc aisément convenir, idéologies et théologies gardées en réserve pour d'autres usages, qu'il existe deux formes principales de l'érotisme, un érotisme de la lucidité et un érotisme de stupeur.

Coincé entre le code Hays, le naturisme suédois, l'interdiction aux moins de 16 ans, d'une part, et le puissant levier commercial de la sexualité conjugué à l'obligation sociale d'administrer la stupeur, d'autre part, le cinéma n'exprime que rarement un érotisme un peu sérieux. Non qu'on n'y déchire jamais de corsages, ou qu'on n'y renseigne jamais les générations futures sur le mode d'emploi des sous-vêtements, mais il est impossible de nommer érotisme cinématographique ces chiches et pudibondes planches anatomiques qu'on fournit à sa place.

Une seconde malhonnêteté s'ajoute à cette escroquerie *fondamentale*. Un film ne contient-il que l'exhibition, sur un mètre, d'un triceps de la cuisse, d'une glande mammaire, ou de quelque autre attribut sexuel secondaire, que l'affiche, ou le placard publicitaire en fait *le clou du film*, et le publie à tous les échos, provoquant ainsi de pénibles frustrations, nuisibles à la paix sociale, chez les spectateurs frauduleusement alléchés.

On peut penser à *bon droit* que l'érotomane n'est pas seul à souffrir de cette situation, sans même discuter le point de savoir si tout un chacun n'est pas plus ou moins érotomane. Une forme spéciale de chronique cinématographique est donc possible, répondant à une nécessité pratique précise : repérer et signaler premièrement les moments érotiques contenus dans les films actuellement en exploitation ; analyser et cataloguer deuxièmement ces manifestations et en dénoncer éventuellement les aspects frauduleux, complaisants ou commerciaux.

En bref, on remarquera que la première démarche s'inscrit dans la ligne de la boutade de Man Ray sur les « cinq minutes » de bon cinéma qu'on trouve jusque dans les plus mauvais films. La manière dont une main saisit un visage peut en dire plus long sur la sexualité que la bride dégraffée du soutien-gorge de Françoise Arnoul.

La seconde, moins utilitaire, moins informative, portera *évidemment* un jugement de valeur, mais sans s'écarter pour autant du principe même qui a été posé : renseigner et éclairer un public d'amateurs sur un point précis, celui des manifestations de l'érotisme au cinéma. Ce jugement de valeur ne peut s'appuyer que sur une conception adulte de l'érotisme. Les mots indécence, morale, interdiction, n'auront bien entendu aucun sens pour les rédacteurs de cette chronique. En principe, ils ne reconnaissent aucun tabou sexuel et social. La seule balance possible est celle de l'authenticité des actes, des sentiments ou des pulsions mises en scène, sur le plan érotique. En conclusion, ils tiennent pour Dolmancé contre Saint-Fond, pour Stekel contre les ligues de vertu.

Saint-Fond dit : (1) « L'esclave sera des années à comprendre ce que le chef ne mettra qu'une minute à exécuter... il est de la politique de tous ceux qui mènent un gouvernement d'entretenir dans les citoyens le plus aveugle degré de corruption ; tant que le sujet... s'affaiblit dans les délices de la débauche, il ne sent pas le poids de ses fers, on peut l'en accabler sans qu'il s'en doute ». C'est cette théorie qui conduisit les états-majors réellement modernes à mener jusqu'au front les spectacles des « burlesques » au lieu de verser du bromure dans le vin de la troupe. Il est vrai qu'il s'agissait d'une armée où l'intendance ne fournit pas de vin.

Chronique

SUIVEZ CET HOMME, film français de Georges LAMPIN. — Signalons dans ce film policier un aspect nouveau : la nécrophilie. Le numéro de nu désormais inévitable dans tout film français qui se respecte est renouvelé de façon intéressante. Yvette Etiévant est assassinée dans une cabane isolée puis son cadavre est déshabillé, pour compliquer l'identification du corps. Aucune phase de l'opération ne nous est épargnée. L'impression est nouvelle.

(1) Sade, *Juliette* (IIe partie).

Martine Carol dans *Un Caprice de Caroline.*

UN CAPRICE DE CAROLINE, film français de Jean DEVAIVRE. — Martine Carol y montre cinq fois en entier un sein sympathique, légèrement vacillant, mais non sans esprit. Quelques chutes de reins aussi et un gentil travesti de petit tambour. Mais Caroline est devenue vertueuse, donc tous ces étalages sont gratuits. Veut-on donner mauvaise conscience au « glouton optique ? » Notre alibi après tout c'est l'érotisme, notion des plus respectables. Ici pas le moindre érotisme ...si ce n'est dans la culotte du petit tambour appliquée de telle manière sur certain triangle bombé où l'étoffe se creuse de curieuse façon.

HISTOIRES INTERDITES, film italien d'Augusto GENINA. — Comment montrer le viol d'une petite fille, thème du premier épisode de ce film ? Genina s'en tire comme il peut. La petite fille part dans les buissons avec le séducteur. Au moment où les choses vont se préciser la caméra monte légèrement et nous suivons les protagonistes sans plus les voir, en entendant simplement ce qu'ils se disent. Vous devinez la suite, la caméra bascule... etc..., quelques « non, non » étouffés et puis la caméra bascule encore un peu et l'on voit un arbre en forme de fourche. Discrète allusion ?

LA FETE A HENRIETTE, film français de Julien Duvivier. — Un manichéisme naïf a permis aux auteurs de ce film de rejeter dans les scènes parodiques tout l'attirail de l'érotisme de pacotille employé ordinairement dans le commerce et de dégager leur responsabilité. Malgré les défilés de mannequins, et autres exhibitions de lingerie, on ne saurait pourtant trop demander aux auteurs de choisir, enfin, la puberté. Il est d'une cruelle inexpérience, d'un manque de pratique évident, de montrer une demoiselle en bas

et porte-jarretelles, en lui ôtant ses chaussures. Les amateurs ne s'y sont pas trompés. Ou bien était-ce une concession à la censure ?

Tous les passages, et ils sont nombreux, où l'on s'essaye à sonner de la trompette aux oreilles du pourceau qui sommeille, corsages arrachés, démonstrations du fonctionnement de la mécanique à accrocher les bas, etc., restent au niveau moyen de la sexualité des écoles maternelles, et encore, dans les *beaux quartiers.*

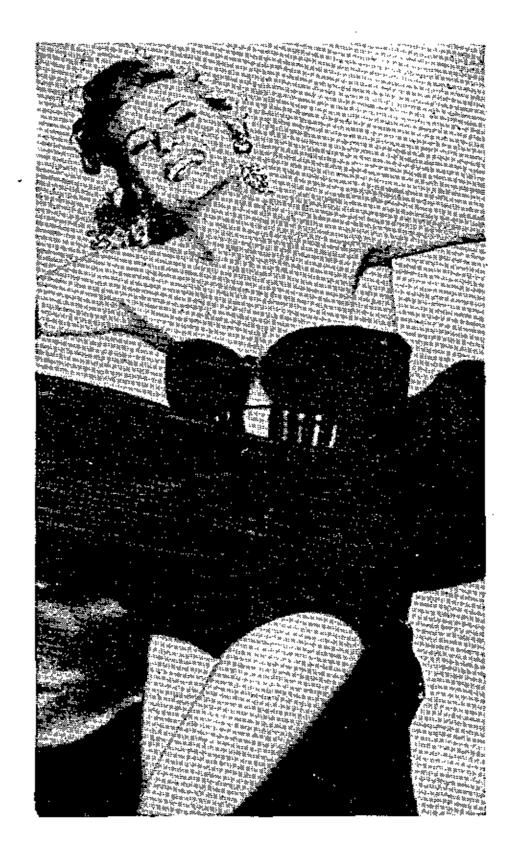
Mais le glouton optique n'oubliera pas l'apparition de l'amazone Hildegarde Neff, assez subtilement vêtue d'un triangle principal et fascinant. Le dessinateur de costumes, auteur de cette *performance,* ou celui qui l'a conseillé, connaissent la question.

MY FAVORITE SPY, film américain de Norman Z. Mac Leod. — On peut à son gré, s'amuser ou non de Bop Hope. A *première vue,* dans cette amusante mise en boîte de *Courrier Diplomatique,* rien n'aurait dû dépasser l'entendement des élèves de l'école du dimanche, qui est mixte, comme on sait. Un gagman ingénieux a trouvé le moyen d'y donner une leçon de choses, scientifique, et avec un repère précis, au mâle anglo-saxon moyen, nourriture assez fade, *si on en croit* le rapport Kinsey. Un rapport quantitatif s'y établit entre la résistance de la fibre du nylon et l'efficacité d'un baiser. Comme le dit avec un sain humour le sous-titre « aucun bas de femme ne résiste à son baiser ». On voit aussitôt filer des mailles. Le gag est réversible. Quand c'est Heddy Lamarr qui embrasse Bop Hope, ce sont ses propres *chaussettes* qui craquent. Il existe ainsi un moyen catégorique d'en finir avec les truqueurs.

Le gagman, auteur de cette petite révolution mécanique, s'est visiblement entretenu, par exemple, au bar, *avec* l'opérateur, des charmes d'Heddy Lamarr. Qui s'en plaindra ?

MONKEY BUSINESS, film américain d'Howard Hawks. — Il est difficile de parler de Miss Marilyn Monroe sans *devenir* grossier. Vers l'arrière, à quatre vingt-dix centimètres du sol, elle dispose d'un objet dont l'*ampleur* surprend. Il a aussi surpris les scénaristes. Le charme des comédies américaines de la bonne époque était dans les actions secondaires, ou parallèles. Ici, l'action secondaire dépeint les rapports d'un vieil industriel et de sa secrétaire, étonnamment *stupide et* vulgaire. De temps à autre il jette un regard sur l'objet, et soupire : « Evidemment, elle ne sait pas taper, mais des dactylos, j'en ai d'autres ». On aura compris que la secrétaire, c'était Marilyn Monroe.

Le vieil homme finance quelques recherches *sur le rajeunissement.* Dès qu'elles sont sur le point d'aboutir, il se précipite, veut essayer, et à tout hasard, appelle sa secrétaire, pour l'avoir près de lui si ça réussissait. On sait que la parabole est un procédé typiquement anglo-saxon. Puis, un jour, par inadvertance, une équipe de « scientists » et le vieil homme avalent l'élixir de jouvence. *Redevenus adolescents,* ils s'aspergent joyeusement au siphon. Entre la secrétaire. Comme disait Baden-Powell, la nature parle. Et le vieil homme d'asperger l'objet, qui était aussi celui de ses rêves. Quand on vous dit que l'onirisme...





Ce n'est qu'en apparence que Rita Hayworth (dans *Affair in Trinidad*) et Marilyn Monroe (dans *Monkey Bussiness*) se donnent le bras. L'érotisme de l'une se constate du côté face et celui de l'autre du côté pile.

AFFAIR IN TRINIDAD, film américain de Vincent Sherman. — Voici de l'érotisme à rebours. Rita Hayworth c'était d'abord Gilda et la fine pointe de Gilda c'était La Dame de Shangaï, fille folle corrigée par Welles et devenue ambiguë. Un Ali Khan survint et l'on connaît la suite. Le cinéma nous rend aujourd'hui une mère de famille alourdie fort différente de la longue tige flexible qui ôtait ses gants noirs comme des bas en chantant d'une voix de velours râpeux « C'est la faute de maman ». (Cet aujourd'hui est peut-être déjà hier car les premières photos de *Salomé* nous la montrent très amincie.) En attendant, la princesse est devenue vertueuse à Trinidad. Elle danse à la fin d'une fête de famille en amie qui dit « Vous savez j'ai été danseuse, je vais vous mettre un peu d'animation dans votre *party* ». Et alors, du spectacle de cette mère très sage qui trousse ses jupes, révélant des jambes épanouies, des hanches trop arrondies, une gorge trop mûre, naît une autre forme d'érotisme, assez subtile, en fin de compte peu recommandable mais qui trouvera sans doute des amateurs.

NOUVELLES DU CINÉMA

ETATS-UNIS

• Voici la liste complète des « Oscars » décernés le 19 mars par l'Académie des Arts et des Sciences cinématographiques de Hollywood :

Meilleur film : *The Greatest Show on Earth* de Cecil B. De Mille.

Meilleur film étranger : *Jeux Interdits* de René Clément.

Meilleure actrice : Shirley Booth pour *Come Back Little Sheba.*

Meilleur acteur : Gary Cooper pour *High Noon.*

Meilleurs acteurs pour un second rôle : Gloria Grahame pour *The Bad and the Beautiful* et Anthony Quinn pour *Viva Zapata.*

Meilleure réalisation : John Ford pour *The Quiet Man.*

Scénario et adaptation : T.E.B. Clarke pour *The Lavender Hill Mob.*

Sujet original : Frederic M. Frank, Theodore Saint-John et Frank Cavett pour *The Greatest Show on Earth.*

Adaptation et dialogue : Charles Schnee pour *The Bad and the Beautiful.*

Partition musicale : Dimitri Tiomkin pour *High Noon.*

Meilleure chanson : « Do not forsake me » de Dimitri Tiomkin et Ned Washington pour *High Noon.*

Meilleur opérateur en noir et blanc : Robert Surtees pour *The Bad and the Beautiful.*

Meilleur opérateur en couleurs : Winton C. Hoch et Archie Stout pour *The Quiet Man.*

Meilleur décor (en noir et blanc) : Edwin B. Willis et Keog Gleason pour *The Bad and the Beautiful.*

Meilleur décor (couleurs) : Paul Sheriff et Marcel Vertès pour *Moulin-Rouge* de J. Huston.

Meilleur dessin animé de court métrage : *Johann Mouse* de Fred Quinby.

Meilleur court sujet en une bobine : *Light in the Window* de Boris Vermont.

Meilleur court sujet en deux bobines : *Oiseaux aquatiques* de Walt Disney.

Meilleure direction artistique (noir et



Un dessin, pour *Moulin-Rouge,* de Marcel Vertès qui a obtenu l'« Oscar » des meilleurs décors et des meilleurs costumes pour film en couleur.

blanc) : Cedric Gibbons et Edward Carfagno pour *The Bad and the Beautiful.*

Meilleure direction artistique (couleur) : Paul Sheriff pour *Moulin-Rouge.*

Meilleur enregistrement sonore : *Le Mur du son.*

Montage : Elmo Williams et Harry Gerstad pour *High Noon.*

Costumes (noir et blanc) : Helen Rose pour *The Bad and the Beautiful.*

Costumes (couleurs) : Marcel Vertès pour *Moulin-Rouge.*

Documentaire de court métrage : *Neighbours* de Norman Mac Laren.

Documentaire de long métrage : *The Sea Around Us.*

Prix Irving Thalberg : Cecil B. De Mille, pour la haute qualité continuelle de ses productions.

Oscar spécial pour réalisation exceptionnelle : John Ford pour *The Quiet Man.*

• Au début de l'été, Nicholas Ray tournera *Lisbonne* avec Joan Crawford.

• William Wellman vient de commencer *Island in the Sky* avec John Wayne.

• Alfred Hitchcock envisage de porter à l'écran *Malice Aforethought* (*Avec préméditation*) un roman de Francis Iles, dont il avait déjà adapté « Before the fact » pour le film *Soupçons.* Hitchcock espère avoir Alec Guinness pour interpréter cette histoire d'un timide docteur de campagne qui décide de supprimer sa femme devenue insupportable et qui la tue effectivement. Par ailleurs Hitchcock prépare en ce moment *The Bramble Bush* (*Les Ronces*) d'après un récit de David Duncan. Enfin en automne prochain ce même réalisateur réaliserait en France *To Catch a Thief* (*Prendre un voleur*) dont Cary Grant serait la vedette.

• Elizabeth Taylor reprendra le rôle destiné à Vivien Leigh dans *Elephant Wall* qu'elle a abandonné à la suite d'une dépression nerveuse. De retour en Angleterre, l'actrice anglaise est actuellement en traitement dans une clinique londonienne.

• A Hollywood viennent d'être présentés : *Salomé,* de William Dieterle, avec Rita Hayworth, Stewart Granger et Charles Laughton ; *Trouble along the way,* de Michael Curtiz, avec John Wayne et Donna Reed ; et *The Blue Gardenia,* de Fritz Lang, avec Anne Baxter et Richard Conte.



José Ferer dans **Moulin-Rouge** de John Huston. Ce film qui reçoit deux « Oscars » pour les costumes et les décors de notre compatriote Marcel Vertès ne vaut aucune distinction à John Huston à qui furent préférés Cecil B. De Mille et John Ford pour *The Quiet Man* et *The Greatest Show on Earth.*

ITALIE

• Giuseppe de Santis tourne *Pas de mari pour Anna Zacheo,* titre provisoire, avec Salvana Campanini, Amedeo Nazari et Massimo Giroti.

• Carlo Lizzani tourne actuellement à Rome les extérieurs d'*Amour en ville,* premier d'une série de films-enquête sur divers thèmes contemporains qui seront rassemblés sous le titre *Le Spectateur.* Zavattini et Ricardo Ghione supervisent le tout. Antonioni dirigera le second épisode. Les autres réalisateurs seront Luciano Emmer, Frederico Fellini, Gianni Franciolini, Alberto Lattuada, Dino Risi et Piero Tellini.

• Pabst, assisté de William Shaw, va tourner *Ulysse* à Rome en relief (procédé Richardson Camera C°) avec Silvana Mangano. Ben Hecht et Hugh Gray écriront le scénario. Karl Struss, l'opérateur de *Limelight,* sera responsable des images.



Les Vacances de Monsieur Astruc. Voici dans les rues de Mar del Plata (de gauche à droite) : Dominique Wilms, Cécile Aubry, Magali Vendeuil et Alexandre Astruc, membres de la délégation française à la Semaine de Punta del Este.

U.R.S.S.

• Serge Prokofieff est mort. Il avait 62 ans. Son œuvre le classe comme le premier musicien de notre temps. Pour tous ceux que touchait sa musique, cette disparition est un deuil cruel. Mais la perte est aussi dure pour le Cinéma que pour la Musique. La postérité lui donnant sa vraie place, l'œuvre considérable de Prokofieff va maintenant circuler. L'art du film doit se contenter de quelques partitions : *Le lieutenant Kije, Alexandre Nevsky, Ivan-le-Terrible*. Ces quelques réussites importantes ne cesseront d'être interrogées et suivies, mais Prokofieff n'en ajoutera plus de nouvelles.

Cependant toute sa musique, en refusant les voluptés de l'ennui mélodieux, en multipliant les modes de participation réels entre l'auditeur et l'œuvre, en renouvelant l'orchestration, utilise la vitalité, l'énergie et la force personnelle qu'exige couramment la création cinématographique. En répondant pleinement aux vocations conjuguées des yeux et des oreilles, Serge Prokofieff a naturellement touché, par la matière sonore, à ce « sens du film » qu'Eisenstein a tenté de définir.

Notre prochain numéro consacrera quelques pages à l'étude de ces valeurs exemplaires et transmissibles dont l'œuvre de Prokofieff abonde.

PAYS-BAS

• Joris Ivens, de passage à Paris, nous a dit qu'il avait terminé le montage de son film sur le Festival de la jeunesse à Berlin de l'été dernier et qu'il était très satisfait des résultats donnés par l'Agfa dernière formule. Il espère réaliser bientôt un film sur les rapports entre la peinture hollandaise et la peinture italienne.

Chris Marker

LETTRE DE MEXICO

Mexico, Avril 1953.

Si j'en crois une récente information des *Cahiers*, on s'est un trop pressé en France (là du moins où l'on s'intéresse encore à ce genre de choses) d'annoncer un grand changement dans la situation du film mexicain. Il semble en particulier que la presque-coïncidence de la *Ley de la Cinematografia* avec l'avènement du nouveau Président, dont la politique est ouvertement progressiste, a fait apparaître cette loi comme une des manifestations d'assainissement d'un pays qui en a grand besoin. La réalité est plus compliquée : d'abord, la *Ley* est un des derniers actes du gouvernement sortant, un cadeau d'adieu dont chacun peut trouver les motifs, selon son tempérament, dans un réel souci d'amélioration, dans le halo démagogique des derniers jours du gouvernement Aleman (cet excellent homme a inauguré plus de lieux publics en son dernier mois de pouvoir que le président Lebrun dans toute sa vie) ou dans le fait que le fils de Miguel Aleman possède lui-même une compagnie de production indépendante et que d'être président on n'en est pas moins père... Les attributions du gouvernement, aux termes de la loi, étaient exactement les suivantes :

— Autoriser ou interdire la présentation de films ; — Autoriser leur importation et exportation ; — Fixer un quota de présentation des films mexicains dans les programmes (50 %) ; — Autoriser la construction et le fonctionnement de nouveaux studios ; — Régler la distribution et sévir contre les infractions ; — Appliquer au financement de l'industrie cinématographique le produit des impôts sur l'exportation et l'importation ; — Etablir le Conseil National de l'Art Cinématographique, arbitre de tous les problèmes.

Je dis « étaient » car il est à peu près certain que la loi ne sera jamais appliquée. La production actuelle n'étant pas en mesure de fournir les 50 % requis de la distribution, il faudrait donc y superposer une politique de la production qui, pour être valable, pose immédiatement le problème de la qualité, et par conséquent d'une « Aide au Cinéma ». Or le slogan du gouvernement Ruiz Cortines est « Plus de dépenses ». Les milliards consacrés par Aleman à la Cité Universitaire de Mexico ont servi pour le moment à bâtir une ville morte. Il est donc peu probable qu'on envisage maintenant la construction de studios et une politique de subventions. Mais la plus forte raison pour laquelle la loi ne sera pas appliquée, c'est que ses conséquences mettraient en péril le seul pouvoir réel, cinématographiquement parlant, de ce pays : le « Monopole » Jenkins.

Jenkins, dit-on, était consul américain à Puebla au moment de la révolution. Fait prisonnier et incarcéré par les révolutionnaires, il demanda ensuite, ayant de l'estime pour sa propre personne, des dommages et intérêts exorbitants au gouvernement, qui furent à l'origine de sa prodigieuse fortune. A l'époque, l'exploitation cinématographique commençait de s'organiser. Il existait une « Banque du Cinéma » qui avait créé un circuit de distribution,

l'*Operadora de Teatros*, dont tout permet de penser du bien. Sur quoi Jenkins se mit à acheter des cinémas. En peu de temps, et en recourant au passage pour convaincre les récalcitrants aux méthodes éprouvées du *racket*, il contrôlait pratiquement la totalité de l'exploitation cinématographique au Mexique, ayant avalé à son tour l'*Operadora*. La Banque Cinématographique existe toujours, mais elle est devenue muette et paralysée. Sur des sujets aussi graves que celui de la Loi du Cinéma, son directeur évite de prendre position, et quand on parle du Monopole, il change de conversation. Le pouvoir de Jenkins est tel maintenant que lorsque certains journaux, récemment, ont voulu élever les tarifs de publicité, le Monopole, par une grève des annonces les a fait capituler. Mais il ne s'arrête pas là. Pour boucler le trust, les résultats de ses intéressantes spéculations ont été investis en production, et à l'heure actuelle Jenkins contrôle la production mexicaine dans une mesure presque aussi large que l'exploitation. Ce qui nous amène à considérer ladite production.

Elle est navrante. Le vague doute que nous entretenions depuis *Maria Candelaria* : est-ce qu'on nous présente vraiment le meilleur de la production, est-ce que nous ne passons pas à côté de chefs-d'œuvre ? — ne survit pas à quelques explorations des cinémas de Mexico (et le fait qu'on y admette les rats de moins de 16 ans n'influe nullement sur mon jugement, je vous le jure). Je ne suis pas des enragés de *Maria Candelaria*, et à part la plastique de *Rio Escondido*, je n'ai jamais placé très haut le cinéma mexicain que nous connaissions. Mais de même que Fernandez et Figueroa, dans le passable, font inlassablement le même film, les autres, ceux qui n'ont pas leur talent, font également — dans le médiocre ou l'abominable — toujours le même film, avec la même histoire (on fait grand bruit en ce moment autour du *Rebozo de Soledad* qui est un mélo apoplectique dont même Grenier et Hussenot ne pourraient rien tirer, avec fille violée, enfant naturel, pleurs et rachat), et les mêmes personnages, sur deux versants : le versant dramatique (voir *Rebozo*) et le versant présumé comique ou gaillard, où apparaît le personnage relativement plus original du *macho* (la virilité agressive du héros a ici un caractère de salut public, comme le juste dans Sodome) dont la publicité fixe régulièrement, quel que soit le film, les données existentielles : une fille sur les genoux, une bouteille à la main, un dessous de plat sur la tête, un grand rire paillard — la *mexican way of life*. Cette image n'est déplaisante qu'en surface. Au fond, elle est plutôt tragique. Elle recouvre la tristesse profonde de ce pays, ce continu besoin d'ivresse qui se noie dans la *tequila*, la radio à toutes les heures ou d'autres substituts importés. Et à ce sujet, on voit que ce n'est pas par hasard que *Maria Candelaria* et autres parvenaient du moins à nous toucher. C'est une règle absolue : chaque fois ici que l'on touche le vieux fonds indien, la finesse réapparaît, et une culture qui impose le respect. Mais c'est quelque chose dont le mexicain à la page se détache, quand il n'en a pas honte, et qu'il remplace par une espèce de sous-culture états-unienne (dans la mesure où il peut encore y avoir quelque chose dessous) à laquelle les démonstrations ostentatoires d'anti-yankisme ne changent rien.

Cette situation désole de nombreux Mexicains, qui se rendent parfaitement compte de la trahison et du dommage que représentent ces films, sans parler de l'empoisonnement permanent qu'ils entretiennent chez leurs spectateurs. Mais la toute-puissance du Monopole, qui repose bien entendu sur le credo « Mon public aime ça », ne laisse pas de place à une création authentiquement mexicaine. Alors il se trouve de temps en temps un Américain comme Huston, Ford, ou Steinbeck et Hackenschmied, ou Paul Strand — ou un Russe

RECHERCHE DU CINÉMA

Tribune de la F. F. C. C.

LE DEBAT EST OUVERT SUR « L'HOMME A LA CAMERA »

Une copie de *L'Homme à la Caméra* de Dziga Vertoff vient d'être établie par les soins de la Cinémathèque Française et de la Caisse de tirage de la Fédération Française des Ciné-clubs. Ce film jusqu'ici très peu connu (quoique très commenté) pourra donc être projeté désormais dans tous les Ciné-clubs qui en manifesteront le désir. Le débat dont on trouvera ci-dessous le compte rendu a eu lieu le 28 février après une présentation du film aux animateurs de Ciné-clubs. Y ont participé : MM. Barrot (Directeur Culturel de la F.F.C.C.), Billard (Action 17), Brunelin (Argenteuil), Decaudin (Région Nord), Delmas (Lille), Michel (Valence) et Wyn (C.C.U.), auxquels vint se joindre Vrillac (Digne). Quelques retouches ont été apportées pour l'établissement du texte imprimé mais concernant seulement la mise en ordre et la forme des interventions. Nous nous sommes donc placés dans les conditions d'un débat de Ciné-club ; survenant *immédiatement après* la projection et *une seule* projection ; nous avons tous bien conscience du caractère provisoire et incomplet des jugements que nous avons pu exprimer ; cependant une telle confrontation ne serait sans doute pas inutile comme étape préliminaire à un travail plus approfondi, auquel elle donnerait des lignes de force et surtout des limites nécessaires à une étude relativement objective.

DELMAS. — Un film comme celui-là, célèbre et presque jamais vu, muet, à beaucoup d'égard inhabituel, c'est tout à fait un film de Ciné-club. Et qui met à l'épreuve l'animateur chargé d'en faciliter l'accès. Comment pourrions-nous le plus utilement le présenter ?

WYN. — Il faut d'abord apporter le point de vue historique : nous sommes en 1929, l'époque où se met en route le premier plan quinquennal ; parler aussi de Dziga Vertoff : car le film est un manifeste...

BRUNELIN. — Probablement le seul dans toute l'histoire du cinéma ; du moins il y a très peu de théoriciens qui, comme Vertoff, aient tenté de porter à l'écran leurs théories.

MICHEL. — Ce serait un manifeste en 1923, mais pas en 1929.

BRUNELIN. — Il faudrait avoir vu les films qu'il a faits avant : ce n'est le cas d'aucun d'entre nous : c'étaient peut-être déjà des manifestes. Sans doute même : et *L'Homme à la Caméra* en 29 était probablement un aboutissement du Ciné-œil.

BARROT. — Mais en abordant ce film par le biais « théorie du Ciné-œil » nous nous contenterions d'une échappatoire facile, — celle à laquelle ont dû recourir bien des critiques qui connaissaient les idées de Dziga Vertoff sans avoir jamais vu aucun de ses films... Il sera toujours temps de vérifier par le

comme Eisenstein — ou un Espagnol comme Bunuel, pour donner au Mexique sa chance de figurer dans les mémoires. Encore a-t-il fallu à Bunuel passer par un certain nombre de choses surprenantes, telles que *Gran Casino,* avec Jorge Negrete et Libertad Lamarque (mais on me dit que vous venez de voir à Paris une *Susana* qui n'est pas piquée des iguanes) pour pouvoir enfin faire *Los Olvidados,* que personne ne voulait financer et qui fut sauvé par un producteur audacieux. D'ailleurs, bons ou mauvais, ses films ici n'ont eu aucun succès. Attendons les résultats de son *Robinson Crusoë,* et de l'étrange projet qu'il aurait, de refaire *les Hauts de Hurlevent* avec Jorge Mistral.

« Il n'y a pas de cinéma mexicain » écrivait récemment un hebdomadaire avec tristesse « il y a un cinéma fait au Mexique ». Il faut bien dire que l'atmosphère dans laquelle se fait ce cinéma ne laisse pas quelquefois d'être déroutante pour des yeux européens. Ainsi, le gros événement cinématographique de ce début d'année a été le débat entre Jorge Negrete, chanteur de charme, et Leticia Palma, comédienne. A la suite d'évènements compliqués qui incluaient une affaire de contrat, une collision de voiture, un rapt de documents, et sur lesquels chaque partie produisait des témoins contradictoires mais prêts à se faire égorger, ces deux personnages chaque soir publiaient dans les journaux des réflexions de ce genre : « Cette femme devrait être enfermée ». « Cet homme est un monstre ». « Si elle était un homme (*macho !*) je lui casserais la figure ». « Il se croit le maître de Mexico, avec ses *pistoleros* »... Le débat fut finalement porté devant le Syndicat des Acteurs. Negrete y déclara : « Jamais je n'ai voulu frapper Leticia. J'estime qu'un homme qui lève la main sur une femme mérite qu'on la lui coupe » (la main) et plus tard : « Je n'ai point de haine, j'exprime seulement mes sentiments avec la noblesse que j'y ai toujours mise » (sic — mais en espagnol cela sonne beaucoup mieux, et surprend moins). Entre ces deux fauves, le bon Cantinflas essayait de rétablir la paix dans « notre grande famille » quand une syndicaliste femelle déclara à haute voix que « du temps de Cantinflas (il était secrétaire du Syndicat) nous vivions dans une porcherie ! ». Cantinflas vexé se retira de la lutte, Leticia finalement fut expulsée et Negrete triompha, sans que les assistants étrangers eussent très bien compris le caractère syndical de ce débat.

Cantinflas, puisqu'il est question de lui, est évidemment un personnage. Il est difficile de savoir s'il a un vrai talent de comédien. La sottise abyssale de ses scénarios ne permet pas d'en juger. Et il n'en est pas innocent, puisque son propre producteur (en association avec Santiago de Reachi). Sa popularité est immense, et comme il est très bon, il en fait un excellent usage. Pourtant il vient d'avoir de gros ennuis : voilà-t-il pas que Diego Rivera, le peintre communiste, avait entrepris de le peindre dans le personnage de Juan Diego le miraculé, avec la Vierge de Guadalupe sur sa gabardine ? Levée de bouclier du soi-disant Parti Nationaliste Mexicain : « On insulte la Vierge ! ». Les journaux expliquèrent que Cantinflas ne portait pas la Vierge sur son dos, mais dans son cœur « mexicanissime » (*mexicanisimo corazon*). Il semble que l'incident soit clos, mais on a frôlé l'autodafé.

Tout cela est très cinéma. Les faits divers aussi : on vient d'expulser mille personnes qui vivaient dans des baraques sur un terrain vague, et l'acheteur du terrain vague a fait donner la police pour les jeter à la rue sans compensation d'aucune sorte. Cela ne vous évoque rien ? Mais pas de miracle à Mexico, où le cinéma est à ce point dans la rue qu'il en oublie de remonter sur les écrans.

CHRIS MARKER

manifeste du Ciné-œil si nos impressions concordent bien aux intentions de l'auteur. Mais puisque nous avons eu la chance de voir *L'Homme à la Caméra*, c'est du film lui-même que nous devons partir.

MICHEL. — Surtout quand il s'agit d'un film comme celui-ci... S'il y a une facilité que nous devons nous refuser, c'est de présenter une œuvre demeurée valable en mettant en avant son intérêt pour l'histoire du cinéma. A vrai dire plus qu'une facilité : une trahison ; cela revient à plaider les circonstances atténuantes là où nous devons proclamer une qualité inattaquable. A force d'entendre parler « historiquement » de Dziga Vertoff et de ne voir aucun de ses films, j'arrivais à croire qu'il n'avait sans doute réalisé que des œuvres monstrueuses, ennuyeuses tout au moins et voici cet *Homme à la Caméra* vraiment sensationnel...

DELMAS. — Par ailleurs le lien avec la société soviétique de 1928 n'est pas très évident et le film, assez curieusement, m'a fait beaucoup plus souvent penser à *Entr'acte* qu'à ...mettons *La Ligne Générale*. Qu'y trouve-t-on ? D'abord une salle de cinéma dont les sièges et l'écran s'emplissent pour le spectacle. Puis nous sommes projetés sans avoir eu le temps de nous reconnaître, de l'écran dans la rue : un opérateur, perché sur une automobile enregistre, lui-même en perpétuel mouvement — le mouvement de la ville, à tous les rythmes, sous tous les angles, dans les contextes de montage les plus divers ; l'Homme à la caméra pénètre dans les maisons, sur les lieux de travail, aboutit (nous sommes à Odessa) sur la plage qui se peuple le soir ; entre temps nous avons vu aussi « l'homme à la pellicule » le monteur, jouer et créer avec ses images ; pour finir la camera échappe aux mains de son maître, s'anime, et dans cette salle de cinéma d'où nous sommes partis au début revient faire son petit numéro sur scène...

MICHEL. — Cela donne une construction extrêmement complexe, dont l'originalité est telle que les mots manquent pour la définir. Il y a différents « mouvements », un « thème », mais aussi une « mélodie » et un « accompagnement » : le type derrière la camera et le même type dans la camera, l'œil dans la caméra, la caméra dans l'œil et la caméra elle-même ; il y a plus : le spectateur-acteur et l'acteur-spectateur, leur film et notre film à nous autres spectateurs... Et tout cela dans la plus grande clarté du récit, sans rien en lui qui pèse ou qui « pose ».

DECAUDIN. — Cette construction répond parfaitement à l'esprit du film qui bien plus qu'un manifeste (ce qui implique toujours un certain didactisme) est pour moi un poème, une sorte d'hymne à la création cinématographique dont tous les aspects, de la prise de vue à la projection, sont évoqués mais non logiquement décrits et expliqués.

BARROT. — Mais il y a aussi une construction chronologique. Le récit débute au petit matin et s'achève le soir : c'est une journée à Odessa...

MICHEL. — Et l'opposition de la ville et de la plage joue aussi un rôle dans la construction.

DECAUDIN. — Rôle souligné par les différences de rythme : les scènes d'activité urbaine sont caractérisées par le montage rapide et les prises de vues accélérées ; pour les séquences plus lentes du loisir, on a utilisé le ralenti.

MICHEL. — Et comme si tout cela n'était pas encore assez multiple et riche, voici qu'un moment, une vie d'homme tout entière vient s'inscrire

dans cette journée, telle qu'un bureau d'état civil peut en donner l'image et cette image a le charme bouleversant des choses qui passent et qu'on ne doit plus revoir.

WYN. — Sadoul, je crois, a caractérisé beaucoup de ces aspects d'un mot qui paraît très juste : à propos de Dziga Vertoff il parle d' « unanimisme ». L'homme ici est comme un matériau du monde, d'un monde extraordinairement vivant, bouillonnant ; et cela donne à l'œuvre une poésie étonnante charnelle et mécanique à la fois...

DELMAS. — « Unanimisme », à condition que ce mot recouvre autre chose que le groupe littéraire auquel il a en France servi d'étiquette...

DECAUDIN. — Et à condition qu'on le comprenne non comme une simple technique narrative, mais comme une attitude lyrique : celle du poète épris du monde, qui s'efforce d'en saisir les formes multiples dans une vision qu'on avait assez bien dénommée, vers 1912, simultanée et polyplane. *L'Homme à la caméra* me semble en effet assez proche des *Documentaires* de Cendrars ou de tel poème d'Apollinaire.

BILLARD. — Il me semble que la poésie lui est donnée « par surcroît » et non délibérément recherchée. Ce ne serait d'ailleurs que l'une des contradictions de ce film, qui en fourmille. Par exemple, à certains égards, — et c'est très inattendu, — l'homme à la caméra apparaît comme une négation du cinéaste : l'homme à la caméra traverse tout le film sans qu'on voit autre chose que sa silhouette sautillante, parfois vaguement ridicule qui, pour finir, disparaît pour laisser « la caméra sans homme ».

WYN. — Négation peut-être pas, mais ce film où tout est mis dans le même panier en quelque sorte, remet le cinéaste à sa vraie place qui est modeste.

DELMAS. — « Sa place modeste » ! Mais c'est plutôt une déification du cinéaste ; on voit un moment l'homme à la caméra deux fois plus grand que nature dominant la foule autour de lui, et puis encore l'homme à la caméra dominant la ville, dressé sur le piédestal des maisons ; quant à l'étonnant « mot de la fin » dont parlait Billard, — cette caméra qui s'anime et non seulement marche sur ses trois pieds mais cligne de l'objectif et fait de grands gestes de manivelle, on peut dire en effet qu'ici le cinéaste s'efface derrière sa machine ; mais on peut dire aussi que par là il proclame orgueilleusement son pouvoir de magicien.

DECAUDIN. — Sans aucun doute ; et je n'y vois pas de contradictions. Cette attitude double, d'une part refus des subtilités de l'art, d'autre part orgueil créateur démesuré n'est-elle pas le propre de toute une famille d'artistes modernes ? C'est en niant la poésie que Cendrars s'affirme poète. C'est de même en refusant les poncifs du cinéma qui se veut « artiste » que Dziga Vertoff fait du cinéma et, lui aussi, en se libérant de l'écriture traditionnelle, retrouve la jeunesse d'un langage dont il utilisera toutes les ressources.

WYN. — Toutes en effet, — et avec quelle virtuosité. Il y a même une sorte de contradiction entre le désir de prendre tout sur le vif et — par exemple — la perfection extraordinaire des cadrages...

MICHEL. — Ou de certains mouvements d'appareil : en particulier celui qui nous fait littéralement entrer dans une vitrine : il est d'ailleurs un peu

à part ; en général les mouvements d'appareil sont ce qu'on pourrait appeler des travellings naturels : la vue d'une voiture en marche par exemple...

Mais « l'adhérent moyen » va sans doute aussi nous demander des explications sur l'arrêt de l'image, si fréquemment employé.

Barrot. — Sans doute n'est-ce qu'un des aspects de cette intention systématique de montrer d'une façon très insistante, comme on peut le faire pour une démonstration d'expérience, toutes les ressources de l'instrument « cinéma »: ralenti, accéléré, trucage, mouvement à l'envers ?... L'image arrêtée, c'est la photographie, objet familier, matériau brut ; réintégrez l'image de cet enfant qui rit, de cette foule dans la rue, de ce cheval qui trotte dans le mouvement par le cinéma ; situez-les par le montage à un endroit précis du film et vous aurez fait comprendre l'un des aspects « merveilleux » du cinéma.

Wyn. — Il y a aussi les accélérés dans lesquels on sent comme une expression du vœu soviétique de l'accélération de la vie...

Billard. — Ce n'est pas évident ; car il y a là une autre contradiction du film, la plus flagrante peut-être : *L'Homme à la Caméra* vise certainement à ramener le cinéma au réel, à le faire descendre dans la rue ... et c'est son « formalisme » qui frappe le plus. C'est bien *Entr'acte* qu'on évoque ou Ruttmann et pas du tout les « héritiers » réalistes, — Renoir ou le cinéma soviétique actuel.

Vrillac. — Il ne participe à rien ; il ne fait pas avancer le plan quinquennal.

Brunelin. — Et pourtant le manifeste de Vertoff dit que le Ciné-œil est le film communiste et qu'il participe à faire avancer le plan.

Decaudin. — Peut-être en intentions, mais devant *L'Homme à la Caméra*, je ne vois plus Odessa 1929, cité soviétique, mais la Ville (avec un grand V.).

Michel. — Pour moi, c'est l'œuvre d'un homme et rien autre chose et d'un homme qui est un artiste en « art cinématographique », en cinéma.

Barrot. — N'est-ce pas que le constat de Vertoff demeure en fin de compte, et malgré les intentions probables de l'auteur assez extérieur au monde dont il entend témoigner ? Bien que chaque image soit ici authentique, l'œuvre ne semble pas si proche des réalités de la vie, ni surtout de l'homme dans son cadre et dans son temps.

Billard. — Et si elle est une œuvre révolutionnaire, c'est sur le plan des théories cinématographiques seulement : face au « genre artiste » Dziga Vertoff dit : Moi je prends mes images dans la rue. Est-ce que c'est du cinéma oui ou non ». Pour lui c'était du cinéma, et c'était même la seule manière de faire des films. Mais le caractère absolu de cette théorie (et de son application dans *L'Homme à la Caméra*) limite nécessairement son efficacité. Si Eisenstein par exemple a reconnu l'influence qu'avait eu, notamment sur *La Ligne Générale*, la théorie des œuvres antérieures de Dziga Vertoff, il a refusé — et de plus en plus par la suite — de se priver pour s'exprimer des acteurs, du décor, des éclairages, etc... C'est pourquoi, bien que le cinéma soviétique ait certainement profité de la leçon « retour au document brut à la vie même » de Dziga Vertoff, il me semble difficile de faire de celui-ci un précurseur.

Delmas. — Je ne crois pas non plus à la portée révolutionnaire générale

de *L'Homme à la Caméra ;* par contre le constat me paraît beaucoup moins extérieur à la société soviétique qu'il n'a été dit par Barrot ou Billard. Et j'ai justement pensé à Renoir, à ce texte très connu où Renoir parle de cette poésie des gestes familiers qu'il a voulu saisir, comme l'avaient fait son père et les peintres de sa génération. Elle y est dans *l'Homme à la Caméra,* cette poésie mieux quelquefois que dans Renoir même ; par exemple toute cette mélodie visuelle du savon : la lessive, et puis la jeune femme qui se fait un schampooing, et puis l'homme qui se fait la barbe ; ou encore presque toutes les images de la plage, joviales et tendres, triviales et poétiques ; à côté de cela *Entr'acte* paraît bien froid ; cela ne tient sans doute pas à René Clair. Cette fraîcheur heureuse dont éclatent les images prises dans la vie quotidienne, elle tient à une fraternité du créateur avec ses acteurs improvisés et avec ses spectateurs...

MICHEL. — Une fraternité qui est très russe...

DELMAS. — Très russe sans doute, mais surtout, je crois, très « soviétique », très liée à la société nouvelle et à la place qu'y tient l'artiste.

BRUNELIN. — En tout cas il ne paraît pas avoir touché juste : il paraît que les films de Vertoff n'ont jamais été populaires en Union Soviétique.

BARROT. — Et cependant il visait très certainement à atteindre un très vaste public, populaire et assez fruste : ce qui explique l'insistance qu'il met à détailler les merveilles de la caméra, à dévoiler tous les aspects stupéfiants de la technique...

DELMAS. — En effet ! Et il y a peut-être là une clef importante que nous avons négligée jusqu'à maintenant : cette joie un peu enfantine partagée entre l'auteur et les spectateurs.

BARROT. — Souvenez-vous de ceux qu'on montre au début et à la fin du film, assistant au spectacle dans la salle : ils sont ébahis, amusés...

MICHEL. — Ils rient de se reconnaître sur l'écran.

DELMAS. — Mais alors n'avons-nous pas un peu trop oublié cet aspect-là jusqu'à maintenant : il n'est pas indifférent qu'à sa source ce film soit une prise de conscience naïve, émerveillée, presque comme les films de Melies, le prestidigitateur. Nous avons beaucoup parlé au contraire du langage, très savant lui. Est-ce que le drame — l'échec du ciné-œil —, n'est pas justement dans le déséquilibre entre les deux choses, l'intention et le langage qui l'exprime. Est-ce que là ne serait pas le meilleur point de départ d'un débat qu'il faudrait reprendre ?

●

David Mage

L'EXPLOITATION DES FILMS EUROPÉENS AUX ÉTATS-UNIS

(Les « Art-Houses »)

Il existe aux Etats-Unis un nombre relativement restreint de salles spécialisées dans la projection des films étrangers. On les nomme *art-houses* (maisons d'art) et elles ne passent jamais de films américains, à quelques exceptions près que je mentionnerai plus bas.

Récemment dans la banlieue de New-York (banlieue extrêmement riche) quelques propriétaires de salles ont essayé de passer deux ou trois fois par semaine un film étranger afin de provoquer un renouveau de l'intérêt pour le cinéma parmi cette clientèle fortunée. Ces essais n'ont pas été probants, aussi, la formule ayant été abandonnée, nous ne ferons pas allusion à ces salles dans cette étude.

Les films étrangers projetés aux Etats-Unis sont en majeure partie anglais puis, par ordre d'importance (quantité + résultats commerciaux) italiens et français. L'exploitation de films suédois, comme *Mademoiselle Julie*, japonais comme *Rashomon*, mexicains comme *Les Olvidados* n'est qu'occasionnelle; je me limiterai donc aux trois premiers groupes.

Quelques films américains aussi sont exploités dans ces sortes de salles dans des conditions tout à fait particulières. Jugés, par les distributeurs, sans attrait pour le grand public, on espère en tirer quelques revenus en les présentant dans des salles spécialisées où ils sont « camouflés » en *art-films*. Quand je dis « camouflés » c'est en épousant le point de vue du distributeur pour qui ils sont peu rentables donc mauvais. D'ailleurs, ils sont en général réellement mauvais. (Exemple : *Japanese War Bride, Lady Possessed, Thunder on the Hill, Love is Better than Ever, It's a Big Country...* etc...). Quelques exceptions pourtant : *The Red Badge of Courage* (de John Huston), *Kind Lady, Teresa* (de Fred Zinneman), *Narrow Margin*. Ce sont des films pour adultes qui n'auraient vraiment pas plu au grand public ; les *art-houses* étaient toutes indiquées pour leur première exclusivité.

J'ouvre ici une parenthèse pour indiquer qu'aux Etats-Unis toutes les les premières exclusivités américaines ou étrangères, ont lieu dans une salle unique. Les tandems n'existent pas. (Deux exceptions : *Quo Vadis* et *Le Banni des Iles*). Les films américains ont ensuite directement une sortie générale dans les grands circuits, les films étrangers passent en 2[e] exclusivité dans une seule

salle, puis en 3e exclusivité. Ce n'est qu'à partir de ce stade qu'ils peuvent passer à la fois dans 2 ou 3 petites salles (200 à 300 places) et cela uniquement dans des grandes villes comme New York.

*

Voici maintenant la liste complète des *art-houses* aux Etats-Unis, liste exacte au 31 décembre 1951 et extraite du FILM DAILY YEARBOOK OF 1951, publiée par le FILM DAILEY.

CALIFORNIE

Berkeley. Elmwood. — *Beverly*. Canyon : 500 places. — *Los Angeles*. Esquire. Laurel : 850. Studio : 430. Sunset : 550. Uclan : 840. — *Menlo Park*. Guild. — *Oakland*. Tower : 600. — *Pasadena*. State : 797. — *San Francisco*. Clay : 380. Four Star : 330, Larkin : 380. Nob Hill : 247. — *Santa Barbara*. State : 710.

COLORADO.

Colorado Springs. Broadmoor. — *Denver*. Telenews : 470. Vogue : 590.

CONNECTICUT.

Bridgeport. Lyric. — *Hartford*. Center. — *New Haven*. Avon : 470. Lincoln : 280.

DISTRICT OF COLUMBIA.

Washington. Dupont : 400. Little : 218. Playhouse. Plaza : 1.000. Trans Lux : 600.

GEORGIE.

Atlanta. Peachtree : 586.

ILLINOIS.

Chicago. Astor : 300. Surf : 650. World : 500 Ziegfeld.

INDIANA.

Indianapolis. Esquire : 550.

IOWA.

Ames. Varsity : 518. — *Iowa City*. Capitol : 350. — *Grinnell*. Strand : 500.

KENTUCKY.

Louisville. Scoop : 700.

LOUISIANA.

New Orleans. Avenue. Poche.

MARYLAND.

Baltimore. Little : 300. World.

MASSACHUSSETTS.

Boston. *Beacon* Hill : 800. Exeter : 1.300. Kenmore : 700.

MICHIGAN.

Bay City. Pines : 400. — *Detroit*. Cinema : 460.

MINNESOTA.

Minneapolis. World : 500.

MISSOURI.

Kansas City. Kimo : 500. *St. Louis.* Art : 140.

NEW JERSEY.

Newark. Little : 300. — *Trenton.* Stacy : 760.

ETAT DE NEW YORK.

Albany. Colonial : 800. — *Buffalo.* Midtown. — *New York City.* Bijou : 600. Little Carnegie : 800. Fine Arts : 450. Cinema Verdi : 500. Paris : 570. Sutton : 570. Translux 60th St. : 450. Translux 52 nd St. : 540. World : 300. — *Rochester.* Little : 300. — *Siracuse.* Midtown : 700. — *White Plains.* Pix : 400.

OHIO.

Akron. Liberty : 850. — *Cincinnati.* Guild : 290. — *Columbus.* World : 440. — *Dayton.* Art. — *Cleveland.* Lower Mall.

OKLAHOMA.

Tulsa. Tower : 760.

OREGON.

Portland. Guild : 425.

PENNSYLVANIE.

Philadelphia. Locust : 600. Studio : 400. Translux : 500. World. — *Pittsburgh.* Art Cinema : 300. — *Scranton.* Little Art. — *State College.* Nittany : 420. — *Wilkes Barre.* Little Art.

RHODE ISLAND.

Providence. Avon : 530. — *Woonsocket.* Rialto : 800.

TEXAS.

Dallas. Coronet : 470. Telenew : 640. — *Houston.* River Oaks : 970. — *San Antonio.* Josephine : 820.

VIRGINIE.

Charlottesville. University : 560.

ETAT DE WASHINGTON.

Seattle. Uptown : 810.

WISCONSIN.

Madison. Madison : 900. — *Milwaukee.* Downer : 820.

Dans ce tableau, il y a 18 salles de capacité inconnue. Comptons-les à 400 place chacune. Nous arrivons au total de 90 *art-houses,* totalisant 50.000 places en chiffre rond. D'après le INTERNATIONAL MOTION PICTURE ALMANAC (publié par le QUIGLEY PUBLICATIONS), il existe aux E. U. en tout 16.880 salles, totalisant 11.302.320 *places.* Ces art-houses représentent donc 0,53 % des cinémas américains, et leurs places représentent 0,44 % de la capacité totale des salles américaines. Il ne s'agit ici que des salles de 1re exclusivité. Il faut donc que je précise ici que la carrière commerciale d'un film étranger dépend presque exclusivement de sa 1re exclusivité. L'apport des autres salles est extrêmement faible, et d'ailleurs ces salles de 2e, 3e vision n'existent qu'à New-York, Los

Angeles, Chicago, San Francisco, et sont en nombre extrêmement restreint.

Une fois que le film a passé de 1 mois à 1 an en première exclusivité, il est presque saigné à blanc et il ne reste pas grande clientèle pour les autres salles.

N'oublions pas que nous avons divisé les films étrangers en 3 grandes catégories : anglais, italiens, français. Les 2/3 de ces salles passent exclusivement des films anglais, le 1/3 restant des films italiens, français, etc., 0,29 % de la capacité totale des salles est offert aux spectateurs désireux de voir un film étranger, *parlant anglais*. Et 0,15 % est offert aux spectateurs désireux de voir des films étrangers sous-titrés. Disons également que même cette petite quantité est encore trop grande, car les affaires réalisées par ces salles sont généralement assez mauvaises, ce qui indiquerait que le public est trop restreint. Il semble évident qu'un film italien, ou français doublé en américain ne pourra jamais dépasser le chiffre d'affaire d'un film anglais ; sauf naturellement des films spéciaux, soit à grand spectacle, comme *Fabiola*, soit exploité comme films « sexuels », comme *Manon*. Les spectateurs fréquentant ces salles, représentant en quelque sorte les « Champs-Elysées des E.U. », préfèrent en général voir des films en V.O., sous-titrés. De même, nous savons tous qu'il serait inconcevable de passer dans une salle des Champs-Elysées à Paris un film étranger en version française.

Toute étude de doublage des films français doit tenir compte de ces chiffres. Il est inconcevable que la circulation d'un film français doublé en américain dépasse la pénétration d'un film anglais, sauf dans des cas exceptionnels. D'autre part, la rentabilité du doublage dépend également de l'augmentation possible des recettes, celles-ci ne pouvant pas dépasser la recette des films anglais. A ce sujet je signale que les recettes réalisées par ces salles ne sont pas du tout proportionnelles au nombre de places. 91,/3 % des recettes sont réalisées par les grandes salles, et 8,2/3 % des recettes sont réalisées par les petites salles.

*

Voyons maintenant quels ont été les grands succès italiens et français depuis 1945.

FILMS FRANÇAIS :

La Symphonie Pastorale (8 mois d'exclusivité à New York).
Le Diable au Corps (8 mois d'exclusivité à New York).
Les Enfants du Paradis.
La Belle et la Bête.
Quai des Orfèvres.
Manon (qui a été exploité dans un circuit qui passe des films « à sensation »).

FILMS ITALIENS :

Rome ville Ouverte, (1 an 1/2 en 1re exclusivité à New York).
Païsan (1 an 1/2 en 1re exclusivité à New York).
Voleur de Bicyclette.
Riz Amer (7 mois en 1re exclusivité).

Tous ces films peuvent être qualifiés de « nationaux », c'est-à-dire de genre européens, traitant de sujets spécifiquement européens et n'essayant pas d'imiter les films américains. Les films mineurs, « genre américain », comme l'*Ange Rouge*, n'ont eu ici aucun succès ; les producteurs européens désirant gagner le marché américain ne doivent pas oublier cela. Pour le gagner il faut de très bons films. Croire que « quelques bagarres à la mitraillette et des filles nues ça marchera en Amérique » est une erreur. Pour la mitraillette et les poursuites, Hollywood est imbattable et le sait bien. (Quant aux filles, les Américains préfèrent les leurs... même moins nues.) Il est inutile et dangereux de livrer bataille sur le terrain de l'adversaire. Pour gagner des spectateurs aux Etats-Unis, le cinéma européen doit se cantonner dans des sujets typiquement européens. Cela n'exclut pas les films policiers : *Quai des Orfèvres* a eu du succès parce que montrant des illustrations françaises.

Avant de doubler n'importe quoi, il faudrait se livrer à quelques études sur le marché des *art-houses,* déterminer quel pourcentage de spectateurs préfère voir un film français ou italien de qualité doublé et quel autre pourcentage préfère la version originale. Puis en se basant sur ce chiffre et sur les recettes des films anglais voir à quelle argumentation de profit correspondrait le lancement d'un film doublé et si en fin de compte l'opération est rentable.

Légalement il n'y a aucune restriction au nombre des films étrangers exploités aux U.S.A. ; pas de quota, simplement diverses taxes. Il n'y a pas non plus, il faut bien le dire, de « conspiration organisée » contre le film américain. Au contraire, les propriétaires d'*art-houses* prient jour et nuit pour que les films européens finissent par leur faire gagner un peu d'argent. Ce qui existe c'est le refus des habitués de ce genre de salle d'y voir des films médiocres.

Par ailleurs les producteurs européens se font une idée fausse des possibilités financières du marché américain. *Rome Ville ouverte* a rapporté aux U.S.A. près d'un million de dollars, mais c'est une exception. La plupart des autres films européens ne rapportent que des sommes beaucoup plus modestes mais les producteurs européens s'obstinent à ne tabler que sur ce genre d'exception et exigent des garanties si élevées que, neuf fois sur dix, les distributeurs américains refusent de courir de pareils risques. Si les producteurs avaient la possibilité de contrôler les recettes réalisées en Amérique par leurs films, ils accepteraient sans doute des garanties plus raisonnables et se contenteraient d'un pourcentage sur ces recettes. Les Américains ne s'opposent pas en fait à ce contrôle, le problème est d'abord européen, c'est-à-dire qu'il faudrait que les Européens commencent par se mettre d'accord entre eux.

En conclusion, il me semble, que pour élargir le marché des films européens aux Etats-Unis il faudrait :

1°) N'y envoyer que de bons films et d'inspiration typiquement européenne. Cela aucun décret gouvernemental ne peut l'obtenir. C'est l'affaire des producteurs.

2°) Essayer d'organiser. Peut-être en créant un organisme de contrôle des recettes européennes aux Etats-Unis ou une maison centrale de distribution dont la formule reste à déterminer.

Espérons que les efforts porteront dans ce sens et que les Européens — comme moi — qui résident en Amérique pourront aussi être plus souvent justement fiers des films provenant de leurs pays respectifs.

DAVID MAGE.

André Martin, Michel Boschet, Pierre Barbin

Des Journées POUR LE CINÉMA

« Les Journées du Cinéma » se préparent à organiser dans plusieurs villes de France d'importantes manifestations de propagande en faveur du cinéma. Les Cahiers du Cinéma *ont pensé qu'il entrait dans leur rôle de signaler l'originalité de ces manifestations qui prouvent que les aspects culturels et artistiques du cinéma peuvent être les moyens les plus efficaces de sa propagande.*

Une nouvelle association entièrement indépendante d'organismes déjà existants prend l'initiative de ces réalisations. Elle groupe sous la présidence de Roger Leenhardt, Jean Delannoy, André Bazin, R. M. Arlaud, Georges Rosetti et Michel Bony qui se sont joint aux fondateurs de l'association. Nous avons demandé à ceux-ci de présenter à nos lecteurs les intentions qui guident leurs activités.

Autour du Cinéma de France en pleine crise se pressent les consultants. La désaffection du public pour les Arts de l'Ecran est devenue évidente, statistique, parlementaire. Les spectateurs ne vont plus au cinéma, lui préférant paraît-il le music-hall, le théâtre ou le camping. Cette désaffection est grave, parce qu'elle n'a été précédée d'aucune affection véritable.

Le Cinéma a pour le défendre quelques hommes exigeants. Ceux qui tiennent à le voir sain, efficace, éducativement sexuel, recommandable aux portes des mosquées; et les réalistes qui veulent agrandir les salles, repeindre les escaliers, recouvrir les fauteuils. Sur cette voie abondent les devoirs et les bonnes résolutions qui, comme tous les remèdes risquent de ne pas aller aussi vite que le mal.

D'autant plus que le mal n'existe pas. Le Cinéma est le premier malade imaginaire de France. Par bataillons inépuisables le peuple inutile des congrès, les amateurs de lettres de noblesse, les pédagogues l'enfouissent et le dissimulent avec zèle. Parallèlement une industrie fonde ses espoirs de profits sur des contrefaçons de plus en plus exangues. Et l'on s'étonne que cet empressement ne favorise pas la santé du Septième Art et du Septième Commerce. Le Cinéma n'est pas malade, il n'est qu'absent du paysage, escamoté.

Le fleuve Cinéma est bordé d'un côté par les organisateurs et les industriels que seul l'avenir du marché intéresse, et de l'autre côté par les archéologues, historiens, et grammairiens que son passé passionne. L'essentiel demeure et les « Journées du Cinéma » entendent prendre à leur compte cette actualité contagieuse et convaincante, l'éphéméride captivant du Cinéma tel qu'il existe Aujourd'hui. Capable de satisfaire et de mécontenter tout le monde, le cinéma nous attend.

Huit jours durant, l'équipe des « Journées du Cinéma » s'emploie à combler la vie d'une ville de France avec celle du Cinéma. Pour une fois, malgré son arsenal de portes, de murailles et de passages cloutés la ville n'est plus à l'abri des surprises. Chaque habitant sollicité par de nombreuses manifestations voit ses chances de rencontres multipliées, et doit prendre une attitude nouvelle devant un Cinéma qui cesse de n'être qu'objet de magazine ou sujet de conversation pour devenir origine et apparition de vie.

La statistique affirme que les Français vont surtout au Cinéma après dîner. La tradition précisant qu'ils mangent bien, ces fins gourmets qui vont au Cinéma aux heures fixes de la digestion, ignorent les joies du cinéma aimé pour lui-même, le matin, en fin d'après-midi, à la sauvette. Avec les « Journées », le Cinéma peut apparaître partout, à n'importe quel moment, par la rencontre imprévue d'une vedette, ou d'une équipe de réalisation au travail en pleine ville.

Il n'y a pas assez de spectateurs dans les salles, ils sont presque tous à l'extérieur. C'est là que les « Journées du Cinéma » vont les chercher, mêlés au cours des rues, flânant dans les squares où au sortir de leur travail. Car chaque spectateur a plusieurs yeux. Celui qu'il conduit dans les salles de spectacles est flemmard, cravatté d'or, décidé à passer un bon moment. Nous lui préférons celui avec lequel il voit surgir les accidents de la vie et les surprises des rencontres. C'est pour lui que des écrans de fortune, dressés au coin des rues, présentent lors de projections impromptues des films rapides et énergétiques : fantasmagories de Cohl ou de Méliès, poèmes dessinés de Paul Grimault, quelques images vives de Lotar ou Franju. Les films de Mac Laren projetés à la sortie des usines Lumières, *Alexandre Newsky* présenté devant des murailles de l'époque, découvrent aux spectateurs un cinéma dont ils ne soupçonnaient pas l'existence. Pourtant ayant vu ces films sans les avoir recherchés, ils ne les oublieront plus.

Le sang du cinéma circule mal à l'intérieur des Nations. Quelques pèlerins privilégiés collectionnent les festivals, voient les films, font des comptes rendus qui leur permettent d'aller au festival suivant et de se croire quitte. Cependant que les films de Stroheim, Renoir et Alexeieff s'entassent dans des oubliettes. Nous nous faisons transporteurs, chercheurs et contrebandiers pour tenter de rendre les films inédits, les versions-originales, les courts-métrages pas encore consacrés, les chefs-d'œuvre trop réservés à l'audience qui les mérite.

Procédant par rappel à l'ordre, nous évitons le langage de la preuve et de la démonstration. Deux films bien choisis s'épaulent pour devenir plus convaincants que n'importe quel exposé. N'ayant rien d'autre à montrer que des évidences nous préférons écouter les films au lieu de parler à leur place, que ce soit pour un festival de dessins-animés, une sélection de films burlesques, un hommage à Renoir ou Flaherty. Le désordre organisé de ces « Journées » montre l'unité de tous les moyens d'expression et surtout leur rôle vital.

Pendant huit jours le cinéma devient le thème d'un concours de vitrine, l'objet de tracts et de publications. Les « Journées du Cinéma » sont aussi celles de l'étalage, de l'affiche, de la menuiserie et de la typographie. Le défi que l'art porte à la fatigue et à la résistance des matériaux n'est pas l'apanage du Cinéma. A travers lui, c'est l'art en tant que vertu praticable qui nous attire, et que nous cherchons à répandre par surprise.

L'exposition itinérante qui accompagne chaque « Journée » ne sera pas seulement une présentation attrayante des vertus et richesses du Cinéma.

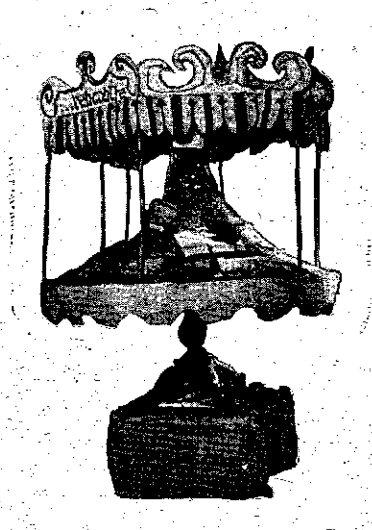
Approchant des aires privilégiées et des rouages essentiels elle essaye, en se tenant comptable du Cinéma à une image près, de ne pas laisser échapper cet inexplicable qui fait que le cinéma n'est jamais si grand que lorsqu'il nous comble et nous échappe à la fois. Peut-être est-ce une autre forme de critique qui utilise le contreplaqué, la peinture à l'huile, au lieu du stylo et des rotatives.

Après des siècles de lumières et de discours sur la méthode les hommes organisés parviennent aisément à tirer tous les sous-produits de la houille, mais plus difficilement à accueillir un nouvel art. Savants et académiciens du XXe siècle n'ont su voir dans le cinéma qu'une mécanique et une industrie de plus. Si nous paraissons ne courir qu'après l'inconnu, le jamais-vu, l'extraordinaire, l'étonnant, ce n'est qu'une face apparente de la corrida. En fait ce que nous poursuivons est le vivant, le juste, et le convenable.

Aucun élan ne peut être donné au cinéma valable sans l'impossible accord des cinéastes et exploitants, des pouvoirs gouvernementaux et des spectateurs exigeants. Les « Journées du Cinéma » parient leur existence sur un tel équilibre.

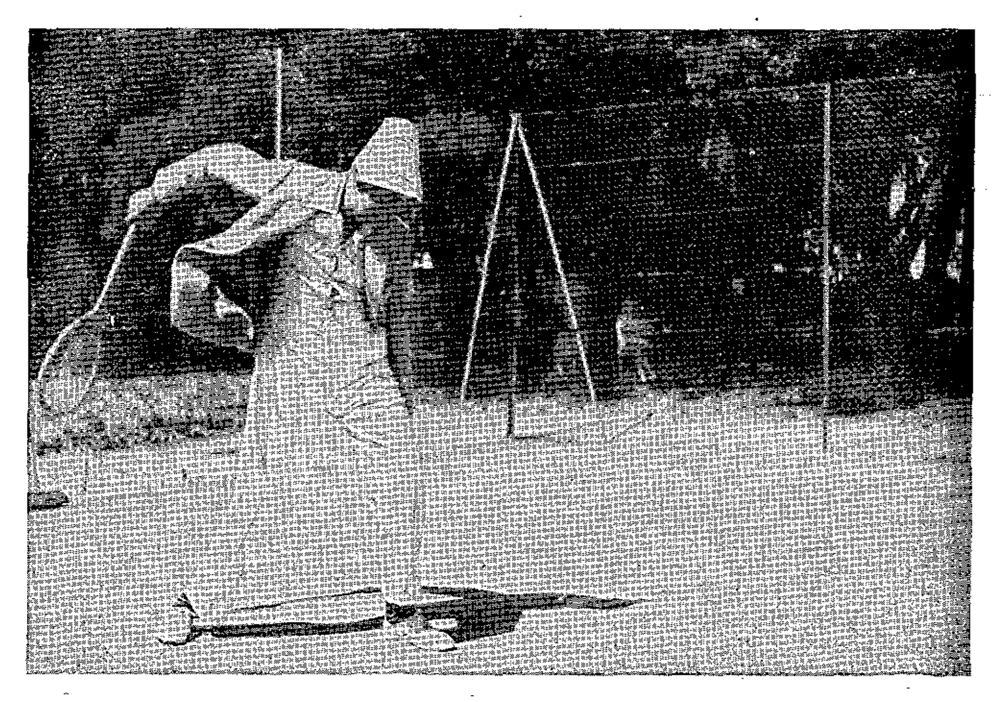
En lançant l'idée des « Journées du Cinéma » nous n'avions pas à nous demander si cela était possible, et à imiter déjà les poseurs de jalons, ceux qui sont sûrs d'avoir raison, et ratent l'essentiel. Conscient seulement de l'urgence et des difficultés qui entourent notre entreprise, nous n'avons pas à nous inquiéter de la forme et du temps de notre fin. Notre action ne cherche qu'à préciser une ambiance qui doit inciter le plus grand nombre possible de spectateurs à soutenir l'existence d'un Cinéma vivant, dégagé du snobisme des recherches indigestes, des illusions collectives et des séductions provisoires.

ANDRÉ MARTIN, MICHEL BOSCHET, PIERRE BARBIN



« Le manège de l'insolite ».
(Exposition des *Journées du Cinéma*).

LES FILMS



La partie de tennis des *Vacances de Monsieur Hulot.*

ENFIN TATI REVIENT

LES VACANCES DE MONSIEUR HULOT, film français de JACQUES TATI. *Scénario original et adaptation :* Jacques Tati et Henri Marquet. *Images :* J. Mercanton et J. Mouselle. *Musique :* Alain Romans. *Interprétation :* Jacques Tati, Louis Perrault, André Dubois, Lucien Fregis, René Lacourt, Raymond Carl, Nathalie Pascaud. *Production :* Fred Orain pour Cady-Films et Discina, 1953.

On sait que Jacques Tati se promena des années durant avec dans sa poche le scénario de *Jour de Fête* avant de trouver un producteur en la personne de Fred Orain. Ce dernier n'eut pas à regretter le courage qu'il montra en l'occasion, et du succès financier de l'opération naquirent ces *Vacances de M. Hulot* que nous applaudissons aujourd'hui. Heureux Tati qui sait se renouveler avec autant d'aisance qu'il met de désinvolture à ignorer les conventions établies du spectacle cinématographique, à se tailler une place bien à lui dans la comédie burlesque ! Heureux M. Hulot qui réussit cet exploit de transformer un sinistre petit Trou-sur-Mer quelconque en un hâvre de grâce, tout baigné de poétique humour et où nous ne désirons plus qu'aller passer nos prochaines vacances !

Comme le premier film de Jacques Tati, *Les Vacances de M. Hulot* est formé d'une suite d'épisodes reliés par un lien assez lâche, les gags se succédant en cascades à l'intérieur de chaque épisode. Nous avons ainsi le départ en

vacances (homérique, comme dit Barry Fitzgerald), l'arrivée à l'hôtel (un chef-d'œuvre), la partie de tennis, le pique-nique (avec la scène, inoubliable, de l'enterrement), la *promenade à cheval* avortée. J'en passe, et des meilleurs. On a reconnu la construction classique des burlesques, des Charlot à *La Croisière du Navigator* et au *Mécano de la Générale*. Le film de Tati n'est pas indigne de ces noms illustres, et pour lui trouver des ancêtres dans la production française, laquelle manifeste un déplorable penchant à tomber, dès qu'elle se veut comique, dans les pires branquignolades, il faudrait remonter jusqu'au grand Max Linder.

Un caractère de l'art comique de Tati favorise le rapprochement avec celui des burlesques de la grande époque, c'est son refus délibéré du dialogue. *Les Vacances de M. Hulot* est un film muet en ce sens que le héros ne parle presque jamais et que les paroles prononcées par les autres personnages ne forment guère qu'un bruit de fond, au même titre que le bruit des vagues déferlant sur la plage, la cloche de l'hôtel ou le disque-rengaine.

Tati adore les leitmotive. Il trouve dans la répétition (après Chaplin) un de ses plus sûrs moyens de déclencher le rire, et dans l'image leitmotif le lien qui réunit ses sketches. Aussi son film est-il aussi drôle à la deuxième vision qu'à la première, et garde-t-il une certaine unité de construction, que vient renforcer celle — de ton — que lui donne l'humour très personnel et plein de fraîcheur de Tati. Cet humour, fait de poésie autant que d'invention cocasse, et préexistant en quelque sorte à chacun des gags du film, a permis à ce dernier de ne pas prendre cet aspect de mécanique bien huilée mais sans chaleur humaine qui limite des films tels que ceux des Marx ou *Hellzappopin*. Humour discret mais qui rejoint presque l'amour dans la scène, admirable de légèreté, du bal costumé, où soudain le pître se rapproche tant que chacun, ne serait-ce qu'un instant, s'identifie à lui. Tati a-t-il songé au bal de *La Ruée vers l'or ?* Le spectateur que je suis y songe, lui, tout naturellement. Il songe aussi que ces gens qui rient à côté de lui dans la salle sont, pour une bonne part, ceux-là mêmes qui passent leurs vacances à l'Hôtel de la Plage, et que Tati fait rire la salle de ses propres ridicules. C'est, je crois bien, à la fois sa plus grande habileté et la raison pour laquelle certains gags — les plus drôles à mon sens, et justement pour cette raison — font moins rire : on n'y voit plus la paille dans l'œil du voisin, mais sa propre poutre. Ou si l'on préfère cet autre lieu commun : l'homme qui tombe fait rire, mais non sa propre chute. Ainsi chacun rit, aux *Vacances de M. Hulot*, des personnages caricaturaux où il reconnaît ses éternels voisins de plage ou d'hôtel, la dame aux chiens, le matelot balourd, la vieille fille anglaise, le garçon d'hôtel ahuri, la dame éthérée, les joueurs de belote..., mais a du mal à admettre que l'auteur se moque tout autant de la *jeune-fille-à-la-fenêtre* parce que dans la vie chacun la trouverait charmante. De même lorsqu'un certain jeune homme apporte triomphalement à sa petite amie un nouveau disque, et que c'est le *même air* que *l'on entend depuis le début du film*, si la salle ne s'esclaffe pas, c'est parce qu'abrutie par les rengaines de la radio elle a perdu un certain sens du ridicule musical.

Mais c'est là peut-être chinoiser le plaisir que tout un chacun prend à Hulot. Longue vie donc à ce sympathique hurluberlu, à ce facteur en vacances, qui contre une invraisemblable Amilcar troqua sa bicyclette ! Quel sera son nouvel avatar ? L'avenir, je l'espère, nous le dira bientôt.

SERGE PARMION

JUSQU'AU BOUT DES SEINS

UN CAPRICE DE CAROLINE, film français de JEAN DEVAIVRE. *Scénario :* Cécil Saint-Laurent d'après son roman. *Adaptation et dialogues :* Jean Anouilh. *Images :* André Thomas. *Musique :* Georges Van Parys. *Interprétation :* Martine Carol, Jean-Claude Pascal, Jacques Dacqmine, Jean Tissier, Jean Paqui, Vera Norman, Denise Provence, Marthe Mercadier. *Coproduction :* Cinéphonic-S.N.E.G., distribuée par Gaumont, 1953.

Jacques Laurent, alias Cecil Saint-Laurent, a conquis en quelques années une place certaine dans le monde du « bestseller » d'abord et des lettres

ensuite. La parution de LA PARISIENNE, où se rencontrent Jouhandeau, Léautaud, Cocteau, Morand, Peyrefitte, Aymé, Audiberti, Bachelard, etc..., consacre ce passage du rang de père de « Caroline chérie » à celui d'homme de lettres. Du moins est-ce ainsi que les choses apparaissent car rien ne prouve que le plus solide de sa réputation ne continuera pas d'être basé sur la succession des Carolinades ou autres bleuettes paillardes du même genre.

On ne voit rien à dire contre le genre « Caroline chérie » qui peut distraire et permettre à un éditeur de faire paraître par ailleurs du St-John Perse ou du Vaptzarov. Ce qui est un peu plus grave, encore que plaisant, c'est quand l'auteur commence à se prendre au sérieux et veut justifier *a posteriori* ce genre de littérature en essayant de nous faire croire qu'elle a été produite dès le début non pour gagner de l'argent ou de la notoriété, mais pour rénover, pour rafraîchir la littérature française. La présentation par Jacques Laurent du premier numéro de LA PARISIENNE est, à cet égard, significative. « Voici, dit-il, une nouvelle revue littéraire qui ne souhaite servir rien d'autre que la littérature », mais il ajoute plus loin : « ...cette revue n'est pas un cours du soir habile. Elle vise à plaire. » Et bien sûr d'attaquer Sartre, LES TEMPS MODERNES, ESPRIT et plus tard (cf. le n° 3) L'OBSERVATEUR. Il dit aussi : « Prohibition du témoignage. Le témoignage est un matériau, une revue doit publier de l'élaboré. » Mâtin ! Et encore : « Nous ne serons peut-être pas une revue en situation. C'est que notre ambition n'est pas de guider, mais de séduire. » Il trace enfin un portrait qui est le sien : « Ni témoin, ni directeur de conscience, LA PARISIENNE est une imprudente qui touche à tout par amour de l'art. »

Fort bien. Tout cela en effet est séduisant. Et quand Jacques Laurent parle de l'amour de l'art nous le croyons. Il est sans doute assez riche aujourd'hui pour s'offrir ce luxe. Il nous paraît simplement difficile d'être à cheval sur les deux genres. Difficile de mélanger la littérature et le journalisme, Jouhandeau et Pauwels, Blondin et J. Robert (qui « crois aux vertus purificatrices du scandale et de la goujaterie »), *Exercices pour la volonté digitale* et *Enquête gênante auprès des dames*. Ces mélanges sont bien sûr permis, voire tentants, mais seul le résultat compte et ici cela ne donne pas une bonne revue. Ce n'est ni la N.R.F. ni le Da Costa Encyclopédique. Il n'y a pas de demi séduction et pour l'instant LA PARISIENNE nous laisse froid. Une œillade par-ci, par-là... je veux dire un bon texte par-ci, par-là, et un charmant dessin Cocteau-Crétois ne suffisent pas à « tomber » tout un chacun et surtout cette foule de gens — nombreuse hélas pour Jacques Laurent — qui se sent en situation dans l'univers contemporain et pour qui la littérature est littérature-moyen peut-être à contre-cœur mais par nécessité.

Qu'on se rassure, je n'oublie pas le film. Il n'a pas les prétentions de LA PARISIENNE, mais dans l'univers commercial du cinéma il pose pourtant à autre chose qu'à la comédie grivoise. Un critique, que je n'ose nommer, a même été jusqu'à dire que Stendhal l'eût aimé ! De plus on a fait comme pour *Caroline Chérie* appel à Jean Anouilh. Là-dessus on veut croire que cet auteur s'est contenté de signer au générique. Ou alors c'est un tour de force : jamais cela ne ressemble à de l'Anouilh, noir, gris, rose ou autre, plutôt à du feuilleton soigné pour feuille provinciale. Passons. Les couleurs sont parfois jolies, les galopades honnêtes et Jean-Claude Pascal très beau. J'y ai pris plus de plaisir qu'à *Caroline chérie* et pourtant ce dernier film était moins gratuit car voici maintenant que Caroline est devenue vertueuse, elle aguiche mais ne se donne plus, elle plaît mais elle n'est plus séduite voire prise de force. Alors le personnage n'existe plus, il s'estompe peu à peu, son pouvoir d'incarnation s'arrête à l'honnêteté et j'ai bien peur que cela soit symbolique de toute l'aventure, littéraire ou cinématographique. Je ne pense pas que Jean Devaivre soit pour beaucoup dans tout cela. Il n'a été ici qu'un illustrateur discipliné alors qu'il avait manifesté au début de sa carrière un talent assez singulier. L'auteur du film est bien Jacques Laurent. Il s'est expliqué là-dessus dans CINÉMONDE. Ses opinions sur les problèmes de l'adaptation mériteraient d'être citées *in extenso*, mais la place nous manque et nous devons nous contenter d'extraits :

« L'univers cinématographique et l'univers du roman imprimé sont aussi étrangers l'un à l'autre que l'eau et l'air... autrement dit, on doit renoncer à rendre (au cinéma) une contradiction intérieure un peu subtile, la rencontre de deux sentiments au même instant...



Martine Carol dans *Un Caprice de Caroline* de Jean Devaivre.

certains adaptateurs recourent alors à une voix « off », explicative ; ou comme dans *Le Journal d'un Curé de campagne*, à des lignes manuscrites que l'on lit sur l'écran. C'est du même coup renoncer à une expression proprement cinématographique. (Sic!!). Le plus simple est d'admettre que la littérature et le film ne peuvent coïncider, qu'ils ont chacun leur manière. »

On croit rêver. D'un trait de plume voici la moitié du bon cinéma depuis vingt ans qui est rayée du souvenir. Il serait cruel d'insister sur le comique de la scène : Cecil Saint-Laurent faisant la leçon à Robert Bresson.

Que reste-t-il d'*Un caprice de Caroline*? Martine Carol. Je dis bien Martine Carol et non pas Caroline qui est bien pâle. Sans elle il n'y avait plus de film du tout. Elle est gentille comédienne, bien tournée, charmante en petit tambour et lutte de son mieux contre un trop prude scénario. Elle nous montre sans avarice une gorge qui a de la grâce. Ces petites exhibitions ne sont pas gratuites car c'est alors qu'elle nous étonne. Tout se passe comme si elle avait plus de talent quand elle n'a plus de corsage. Voyez la scène de la coquille-baignoire, celle du réveil dans la maison de la comtesse, voyez dans *Caroline chérie* la charmante scène du grenier, dans *Les Amants de Vérone* celle de l'habillage au studio. Chaque fois elle est soudain plus naturelle, plus vive, plus proche de l'émotion, sa pudeur soudain semble moins feinte, son audace moins simulée, quelques secondes le personnage brûle tendrement l'écran. Il est difficile de dire où commence le talent de Martine Carol, mais ce qui est certain c'est qu'il va jusqu'au bout des seins. Mystères de la nudité.

JACQUES DONIOL-VALCROZE

LES BOTTES DE PIERRE

PIERRE LE GRAND (PIOTR' VELIKI), film soviétique de VLADIMIR M. PETROV. *Scénario :* Alexis Tolstoï et Lechtchanka. *Images :* V. Gardanov et V. Yakovlev. *Musique :* Tcherbatchev. *Interprétation :* Nicolas Simonov, A. Tarassova, Tcherkassov, Tharkanov et Iarov. *Production :* Lenfilm, 1937.

Quelle heureuse initiative du Cinéma d'Essai que de projeter ce *Pierre le Grand*, pratiquement inconnu en France ! Il est dommage cependant que l'on ne nous ait pas offert à la fois les deux parties du film qui sont insépa-

rables l'une de l'autre. La coupure entre les deux est purement artificielle. La fuite du tzarévitch avec sa concubine ne conclut rien, depuis plus d'une heure un « rythme » est donné que l'on interrompt brutalement sans aucune raison logique. Le mouvement naturel du film va de la défaite initiale de Narva devant les Suédois à la victoire finale de Poltava et entre cette marche arrière, qui fait comme partir le film à reculons : un repli sur lui-même de Pierre qui va lui servir de tremplin, et cette marche avant où c'est Charles maintenant qui fuit vers la Turquie méditant sur les effets de ce boomerang qui fait 1709 répondre à 1700 et retentir le premier écho d'un destin contraire que clôturera, après une autre période de neuf ans, le coup de feu de Frédérikshad... entre les deux rounds de ce colletage démesuré, de ce bras-le-corps à la fois terrifiant et presque amical il n'y a pas de place pour une ponctuation.

Les circonstances seules ont fait confectionner le film en deux fois, mais de l'une à l'autre Petrov est resté dans la même foulée, il n'a pas eu à trouver un second souffle. On objectera en vain que l'ensemble eut été trop long. Et *Autant en emporte le vent ?* Et *Manon des sources ?* En outre le Cinéma d'Essai peut, et doit, par nature, se permettre de déborder les normes habituelles.

Il n'y a pas avec *Pierre le Grand* à mesurer ses termes. Comme son modèle, le film est unique et débouche d'emblée sur la grandeur dans son acception la plus précise et la plus noble. Dans cette période d'or du cinéma soviétique que fût 1937-1938 (*Pierre le Grand, Au loin une voile, Lénine en Octobre, Alexandre Newsky, L'Enfance de Gorki*) et qui correspond — peut-être incidemment — au règne de Boris Choumiatsky, le film d'Eisenstein et celui de Petrov marquent les deux pôles esthétiques d'une représentation cinématographique de l'histoire qui n'a pas été égalée si ce n'est pas Eisenstein lui-même, avant (dans sa période muette) et après avec *Ivan*. Petrov lui-même, malgré *Koutozov, Orage, Coupables innocents* et *La Bataille de Stalingrad* (et j'ai vu de lui à Moscou, en novembre dernier, un savoureux *Revizor* d'après Gogol), culmine avec cette épopée. A *Newsky* justement qualifié par Sadoul de « contre-point audio-visuel, œuvre splendide, sorte de symphonie en blanc majeur », *Pierre le Grand* répond comme un concerto gravé au burin sur le cuivre, une fresque toute en noir traversée de *clairs-obscurs* à la Rembrandt ; à l'ordre correspond un désordre non moins savant ; au raffinement géométrique d'une esthétique qui décolle de l'humain pour déboucher sur une sorte d'éthique de l'image, de mystique glacée du cadrage, un étonnant broyage de la verve et de l'épique, de la passion et de la générosité, l'accession au dépouillement non par préterition mais par fusion de tous les éléments. C'est d'une part Piero Della Francesca et Antonello de Messine, de l'autre Ruisdael et les eaux-fortes du Leydien. Il y aurait d'exemplaires rapprochements à faire entre certaines images du film et le *Portrait de l'artiste et de sa femme Saskia* du musée de Dresde (cf. le « levage » de Catherine par Pierre) (1), le *Philosophe en méditation* du Louvre, *Le Cavalier polonais* et le *Repas d'Abraham* qui est à l'Ermitage de Leningrad et que Petrov connaît sans doute.

Toute cette riche matière n'a pas qu'une valeur esthétique, Petrov n'en perd jamais le contrôle, il l'organise avec une constante lucidité. Son fil d'Ariane suit les détours du chemin parce qu'il entend rendre compte de « l'homme-Pierre-le-Grand » le plus complètement possible, mais ce fil est d'acier, il ne casse jamais. On a vu dans cette rigueur sous l'ornement l'influence de Gordon Kraig sous la direction duquel Petrov travailla à Londres vers sa vingt-cinquième année. Il se peut, mais je vois plutôt à la base de cet ordre second dans un désordre apparent le contraire d'une discipline : la totale liberté avec laquelle le cinéaste a traité son personnage. Jamais il ne cherche à l' « épinaliser », à le grandir par l'emphase, à le justifier par la maxime, à l'actualiser par la propagande. Il le pétrit avec ses propres atouts, ses qualités et ses défauts : le politique, le guerrier, le charpentier, le forgeron, le despote, l'organisateur, le jouisseur, le rusé, le chapardeur de femmes, le tyran goguenard, ils sont tous là au rendez-vous de la conjoncture historique. Peu à peu, en même

(1) Cette séquence peut aussi, par le « continu » de son découpage, se comparer à celle du bal des *Ambersons.*

temps que sa ville, s'ébauche la statue prodigieuse de « Monsieur le Bombardier », plus authentique que le fameux testament ou l'offre de partage au Richelieu de bronze.

Dans une vitrine du Musée des Armuriers au Kremlin on peut voir les bottes de Pierre. Elles sont hautes comme un petit homme. On cacherait un mouton dans l'une et une fillette dans l'autre. Vite le gaillard apparaît, indomptable et qui rigole. Petrov n'a trahi ni l'infanticide, ni le patriote.

JACQUES DONIOL-VALCROZE

EASTERN

LE CHEVALIER A L'ETOILE D'OR, *film soviétique en Sovcolor de* IOULI RAIZMAN. *Images :* S. Ouroussevski. *Musique :* T. Khrennihov. *Interprétation :* Bondartchouk, A. Tchemodourov, K. Kanaieva, B. Tchirkov. *Production :* Mosfilm, 1950.

Un Eté prodigieux, de Barnet, vient après *The Rake's Progress, Les Dernières Vacances, Cronaca di un Amore,* ravir les amoureux d'un cinéma romanesque quasi encore informulé mais dont les rares manifestations éblouissent à l'égal des mirages où les pèlerins entrevoient, surgie du désert de sable et de sel, la Terre promise.

Le film de Barnet prouve — s'il en est encore besoin — que la création artistique n'a que faire des univers politiques hostiles l'un à l'autre où elle joue et dont elle se joue, que les modes de vie et de pensée au sein desquels elle s'exerce ne l'influencent pas quant à l'essentiel.

La structure de la vie collective — si étrange lorsqu'on la compare à nos habitudes — non plus que cette façade chaque jour plus ennemie que le monde capitaliste oppose à l'U.R.S.S., n'empêchent les jeunes filles d'*Un Eté prodigieux* de donner la main à celles du *Rake's Progress* et aux enfants des *Dernières Vacances.* Nous nous émerveillons d'y retrouver la même construction précise et le lent déroulement romanesque, la même densité fluide et la découverte hasardeuse, par touches successives, des personnages, cette même démarche enfin, appliquée au cinématographe, du romancier défini par Stendhal. Une telle aisance, le charme qu'elle dégage et grâce auxquelles nous plaçons vite *Un Eté prodigieux,* dans le Panthéon de notre mémoire, à côté des *Dames du Bois de Boulogne,* des *Ambersons,* de *Cronaca,* etc..., ce n'est pas tout cependant.

Pour qu'il soit l'équivalent soviétique de ces œuvres latines ou anglo-saxonnes, il faut que le film de Barnet soit autre chose aussi. Je veux dire : au delà d'une similitude formelle évidente quoique non concertée, encore doit-il posséder le caractère d'informulé, la nouveauté, l'irréductibilité aux normes connues, le signe dont sont marqués les vrais chefs-d'œuvre : ceux que nul n'attendait.

Cet « autre chose », *Le Chevalier à l'étoile d'or,* de Raizman, aide à le découvrir. Le romanesque y subsiste, mais seulement à l'état de moments, dont Raizman fait des morceaux de bravoure. On connaît la maîtrise de l'auteur de *La Dernière Nuit.* Le brio touche ici à la perfection, avec lequel il intercale dans un récit qui n'obéit pas aux lois du roman, des parenthèses romanesques tantôt pleines de mouvement et brèves (des paysans animés, colorés, des troïkas faisant voler la neige emplissent l'écran un court instant, où l'on songe à Peter Breughel — la fuite de la jeune fille dans les bois, et son « débuché » par le Chevalier...), tantôt longues et statiques (la conversation près d'un poêle du jeune homme et du secrétaire du Parti, qu'éclaire à l'arrière-plan, d'une lumière à la Vermeer, la lampe qu'apporte une femme).

Pour belles que soient ces scènes, elles n'en jouent pas moins le seul rôle de phrases poétiques destinées à relier entre eux les épisodes d'un récit non romanesque, à éclairer celui-ci de la même tendre lumière que donne à la Sonate de Vinteuil, dans la *Recherche du Temps perdu,* la « petite phrase », ou au *Fleuve,* de Renoir, les plans courts de cerf-volants dans le ciel, d'arbres en fleurs qui en émaillent par instants le récit.

Or c'est d'une épopée qu'il s'agit ici. La conversation que je citais à l'instant joue dans le film un rôle aussi important que par exemple, dans les *Ambersons*, le long plan fixe du déjeuner dans la cuisine. Elle est traitée dans le même style et possède la même beauté intrinsèque. Mais alors que chez Welles ce style romanesque (qui correspond exactement à l'emploi de l'imparfait dans *l'Education sentimentale*) est celui même du film, dans le *Chevalier* son utilisation correspond seulement à un moment de repos du poème épique, auquel elle contribue à donner son tempo particulier. C'est Hercule aux pieds d'Omphale, Enée chez Didon. Mais bientôt, comme Tchitchikov emporté par la course de sa troïka, notre héros est repris par son destin stakhanoviste. Mitchourinisme, lutte de l'homme contre la nature, réalisation des plans de modernisation, amélioration des récoltes, électrification du Kouban redeviennent les seuls sujets de ce film. « Encore une histoire de kolkhoze ! », gémissent les beaux esprits. Et pourquoi non ? La convention, si convention il y a, n'en est pas moins défendable que celles qui depuis plusieurs décades régissent le western américain. Les peuples, depuis toujours, sont plus sensibles aux mythes épiques qu'aux mythes romanesques. Encore faut-il leur offrir une épopée qui les touche directement. C'est, je pense, le cas de l'épopée kolkhozienne, en ce qui concerne les populations soviétiques actuelles. J'admire, de plus, que par le talent de Raizman le souffle épique de la révolution d'octobre, qu'il sut avec d'autres si bien décrire, soit demeuré si vivace, dans une histoire de moissons et de centrale électrique, que celle-ci me passionne bien qu'elle ne me concerne en rien. A l'Est de notre civilisation naît une nouvelle Odyssée, un cinéma virgilien.

MICHEL MAYOUX



Le Chevalier à l'Etoile d'or de Iouli Raizman.

JEUNESSE DES HOMMES

TOM BROWN'S SCHOOLDAYS, film anglais de GORDON PARRY. *Scénario :* Noel Langley. *Images :* C. Pennington Richards. *Musique :* Richard Addmsell. *Interprétation :* John Howard Davies, Robert Newton, Diana Wynard, Kathleen Byron. *Production :* Renown Pictures, 1952.

« *Il avait bondi sur le rail parallèle mais, tout aussitôt le rail parallèle était devenu le rail unique dans le droit fil du lancement original.* »

AUDIBERTI.

Le hasard — avant de commencer cette page — m'a fait relire « Monorail », ce roman d'Andiberti dont le héros, Damase, commence par être cet enfant pour qui « les créatures, les plantes, les vieilles tours et les gens formaient un langage. Les créatures, continue Audiberti, les plantes, les tours et les gens étaient des paroles. Il était incapable, le pauvre Damase, d'aller au delà de la peau de ces paroles, de les sonder dans leur âme, dans leur maladie, dans leur valeur commerciale, de les situer dans les cantons et à même les réseaux d'un symbolisme cohérent, méthodique et comparatif. Il était incapable de les connaître dans l'intime grain dont la surface est la fleur comme elle en est la mascarade. »

Voilà bien une admirable définition du drame de l'enfance, du drame de l'enfant dont l'intelligence se cherche. Il ne s'agit plus d'adaptation, d'éducation. Il s'agit de comprendre. Cet effort de compréhension est tel qu'il peut engendrer les pires folies, les pires bassesses, mais surmonté, il ouvre les portes de la vie où le magique de la parole deviendra le magique combien plus grand des faits qui pourront permettre tous les espoirs.

Le cinéma, heureusement, fut prodigue de cette émotion. Quand le petit garçon prend la main du *Voleur de bicyclette,* il s'est passé en lui quelque chose d'imperceptible sur l'instant, mais qui l'a marqué à jamais. Il a certes alors deviné le combat quotidien qu'on réclamait de lui, mais aussi il a *perçu,* mystérieuse encore mais définitive, l'immense et brève réalité. Il n'abandonne pas pour autant le monde de l'enfance. Il pourra s'amuser, jouer aux billes ou à saute-moutons, se parer de déguisements pour rire, mais il a déjà en lui un devenir d'homme. L'enfant Gorki que nous révéla Donskoï, plus mûr, s'annonce comme déjà maître de son destin dans ces herbes hautes et grasses de la fin du film, qui se courbent dans le vent et la joie, même joie que celle des petits garçons d'*Au loin une voile,* délivrés enfin de leurs angoisses.

Le cinéma anglais devant ce drame de l'enfant eut toujours une certaine gêne et comme une incapacité de naturel. Incapacité qui cache peut-être une pudeur d'*exprimer* de peur de briser l'illusion d'un monde de libertés, cette illusion justement que brisa le seul film de Carol Reed digne d'intérêt, *The Fallen Idol.* Construit à sa mesure le film permettait à l'enfant de se rendre compte puis d'assumer son rôle avec bonne grâce. Mais cette conquête se faisait en somme malgré lui bien qu'il y ait mis toute sa souffrance. La tentative victorieuse du petit garçon de *Tom Brown's schooldays* sera toute autre. Comprendre sera la première étape, lutter, la seconde. Fils d'un honnête châtelain de la fin du siècle dernier, Tom — comme tous les jeunes Anglais de sa société — part pour un collège où règne encore des traditions de brimades qui vont jusqu'à la torture, envers les plus petits et les plus faibles. Reprenons le roman d'Audiberti :

« Allait-il devenir ce gibier que la meute dévore dans la cour des écoles ? Les types, la meute, dansaient. Damase se précipitait vers l'un, vers l'autre. De toute sa terreur, de toute sa tendresse, il s'efforçait de toucher ces visages, de les ouvrir, de leur faire goûter son cœur, ses larmes. Mais les types dansaient toujours. Sans la sonnerie, ils l'auraient tué. On le traitait sans indulgence. Mais le traitait-on avec injustice ? »

L'intelligence de Tom est justement de s'apercevoir que ce manque d'indulgence de certains *grands* qui le tyrannisent est logique car ils se servent de cette cruauté pour s'assouvir. Au nom de la morale, Tom n'a pas à se révolter. Il le sait bien. Il laisse ce soin au directeur du collège dont c'est le rôle. Il sait aussi — et c'est bien pourquoi

il en éprouve quelque remords, quelque honte ensuite — qu'il n'est pas, malgré les apparences, entièrement irresponsable de la torture qu'on lui inflige. Il semble alors se résigner. Car s'il n'est pas entièrement un jouet, pourquoi ne s'offrirait-il pas le luxe de crier son dégoût, sa peur, sa haine même si c'est pour en mourir ? Mais Tom ne veut pas mourir. Il sent confusément qu'il lui manque le sens de quelque chose. Qu'il trouve ce sens et tout changera.

Maintenant il attend, il cherche, il apprend : les yeux de Tom brillent d'intelligence. Petit à petit ce sens lui sera révélé. Peu de choses nous sont dites là-dessus : on touche à l'inexprimable. La liberté du directeur du collège, l'amitié d'un condisciple plus petit et plus faible qui lui est confié, la communion permanente avec un Dieu présent entrent dans le jeu de Tom, dont celui-ci saisit enfin les règles. Il peut bien battre — c'est son tour, en toute justice — le *méchant*, une sève qui n'est pas celle de la vengeance anime ses poings tout neufs. Il a vaincu et il mesure l'étendue de sa victoire qu'il conservera parce que le film de Gordon Parry un peu austère, un peu lent, nous donne alors le nouveau visage de l'enfant, illuminé.

« Nul peintre, en effet, nul écrivain, nul géomètre, nul chimiste pouvait prétendre à produire quoique ce fut d'aussi beau, d'aussi riche, touffu, abondant et précis que ce qui se passait derrière le front du tendre fils de Marceline, nous dit Audiberti de son héros. Il était pour bien peu dans ces prodiges, et plutôt leur spectateur que leur auteur, mais, sans ce spectateur qui apportait ses paupières délicates et son cœur reconnaissant et religieux, ces prodiges éblouissants n'auraient en somme pas eu lieu. »

Nous quittons Tom au moment où il n'est plus seulement le spectateur, il devient l'auteur. S'il le reste, s'il conserve les prodiges, s'il lui est donné de nous les restituer, ce sera un être exceptionnel. Il est au moment où sont permis les plus grandes espérances, les plus grandes chances. Etonnant respect que nous devons avoir avec notre amour devant l'enfant : il peut tout. Il lui appartient simplement de le vouloir. Le collège est loin, le parc s'étend, immense, et Tom Brown, le petit Tom Brown déjà si fort, court, court à perdre haleine dans le soleil pour rejoindre les hommes. Puisse sa vie être, à l'image de sa course, un tracé fulgurant dans la joie, dans l'amour, dans la création.

MICHEL DORSDAY

●

NOTES SUR D'AUTRES FILMS

LE BOULANGER DE VALORGUE, film français d'HENRI VERNEUIL. — C'est toujours la même chanson... Une chanson médiocre qu'un jeune réalisateur prend au sérieux et l'on s'étonne une fois de plus de cette absence de recherches, de style, propre à toute une « école » française nouvelle et si dérisoire.

Il y a là en plus une nostalgie de la *Femme du boulanger*, mais Pagnol représente toute une mithologie du soleil et de la cruauté. Mis à part ce créateur, qui nous donnera l'image réelle d'un midi dur, hostile, sans rires, étouffant comme peuvent si bien l'être les pays d'oc ? — (M.D.).

AFFAIR IN TRINIDAD (L'AFFAIRE DE TRINIDAD), film américain de VINCENT SHERMAN. — Sans doute la comparaison avec *Gilda* n'est guère flatteuse pour ce film qui semble vouloir en être le reflet. Mais n'est-il point temps de convenir que les qualités de *Gilda* étaient surtout négatives et que ce film devait davantage à l'astuce,

voire à la roublardise, qu'à la sincérité, essentielle vertu du cinéma américain ?

J'avoue être sensible à cette virginité que retrouve celle qui fut la perverse Rosalind de *Lady from Shangaï* et la plus perverse encore Gilda. Rita Hayworth se nomme ici Christopher, elle est veuve et le deuil lui sied autant que les bons sentiments qui sont les siens.

Moins habile est le scénario qui s'inspire étroitement non seulement de *Gilda* mais aussi de *Notorious* et de *Key Largo*.

Enfin les misogynes ne trouveront guère leur compte dans ce film où la vertu en est la principale. — (F.T.).

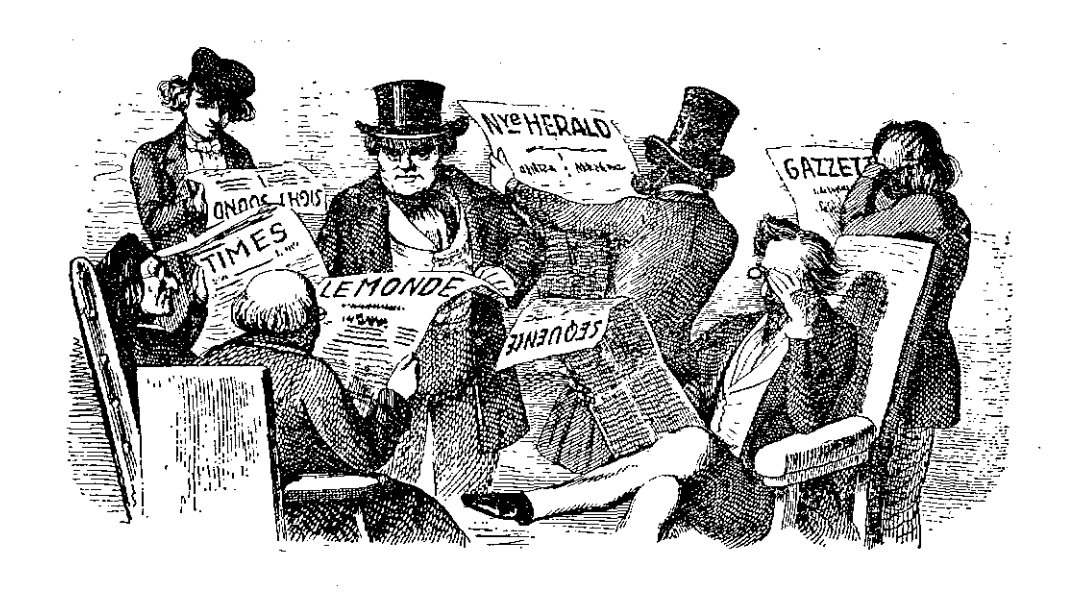
THE HOUR OF 13 (TREIZIEME HEURE), film anglais de HAROLD FRENCH. — Où les voleurs sont sympathiques et galants et les assassins terrifiants mais escamotés. Tout d'ailleurs s'escamote : l'émeraude, les policiers, l'amour et même le film dont on garde une saveur très anglaise, un peu languissante. Nous sommes d'ailleurs dans une Angleterre mythique et délabrée où l'ironie est un peu lente, mais où nous nous en amusons car les policiers sont bernés et guignol est en joie. — (M.D.).

DIPLOMATIC COURRIER (COURRIER DIPLOMATIQUE), film américain d'HENRY HATHAWAY. — Pour faire la critique de ce film nous utiliserons un extrait d'un article de J.-J. Servan-Schreiber intitulé : La guerre contre les Slavons » et paru dans LE MONDE du 18 février 1953 : « Depuis trois jours dans un cinéma des Champs-Elysées on peut pour 300 francs comprendre symboliquement à la fois le drame (*il s'agit des rapports franco-américains actuels.* — N.D.L.R.) et la manière dont le Gouvernement français espère l'escamoter aussi longtemps que possible. Le film est l'un des nouveaux films de Hollywood qui épousent fidèlement la thèse de la croisade, et il raconte un épisode violent mettant aux prises les services d'espionnage américains et soviétiques. Les dialogues parlent constamment de l'état de guerre avec les « communistes » et les « Soviets ». A chaque fois les sous-titres en français ont remplacé ces deux vocables par celui de « slavons ». Le public américain est en croisade contre les communistes, mais le public français ne peut accepter de l'être que contre les « slavons », c'est-à-dire personne. Et l'on espère, à ce détail près, utiliser le même scénario ici et là-bas. » Il n'y a rien à ajouter à d'aussi pertinentes réflexions, sinon que de signaler l'abus de « transparences » (d'ailleurs étonnantes d'habileté) du film, la gentille naïveté de Tyrone Power, l'enlaidissement imprévu d'Hildegarde Neff et l'âcre charme de Patricia Neal dans un rôle absolument incohérent. — (F.L.).

LA COURONNE NOIRE, film ibéro-mexicain de LUIS SASLAVSKI sur un argument de Jean Cocteau. — « ...J'admis de raconter une histoire à des producteurs mexicains. Il en résulte que ces producteurs en tournent une autre et conservent mon nom à l'affiche, sans que Madame *Maria Félix qui tourne et* le reste de l'équipe s'en doutent... » — Jean Cocteau (Entretiens autour du cinématographe, p. 121). Voilà l'argument ou plutôt les arguments de Jean Cocteau. Ce film, plagiat naïf de l' « *avant-garde* » *cinématographique* de 1930 et de films plus récents parmi quoi *l'Eternel retour, Los Olvidados,* etc..., est en même temps l'involontaire parodie de ce cinéma heureusement disparu et qui devait davantage à une littérature elle-même très démonétisée (lire Odile de Queneau) qu'au réel cinématographe. Le rêve surréaliste dans la plus pure tradition Salvador Dali par quoi s'ouvre le film et les gambades de Pieral raviront les plaisants disciples de Jean Boullet que guident les préjugés de Kast.

Maria Félix, belle à couper le souffle, tient ici le rôle d'une amnésique, mais le nôtre est de ne pas oublier que cette admirable personne anime les plus jolies voilettes mieux que... personne. Son mérite n'est que plus grand de conserver une plastique impeccable sous les angles les plus délirants que choisit — ou joue aux dés ? — M. Saslavski. Inoubliable Enamorada, Maria Félix justifie à elle seule le déplacement.

Jean Quéval est peut-être un peu excessif en écrivant que la *Couronne noire* est le plus mauvais film de l'année (nous sommes en avril). En vérité voilà un film plus bête que méchant qui puise son inspiration dans un cinéma plus méchant que bête. — (F.T.).



LA REVUE DES REVUES

ITALIE

RIVISTA DEL *CINEMA ITALIANO* (Via Panama 87, Rome). — La revue dirigée par Luigi Chiarini s'affirme comme une des plus sérieuses de ces dernières années. Elle continue à rendre des services éminents à la culture cinématographique. La dernière livraison (II°, numéros 1-2), après avoir rappelé avec émotion l'exemple de Bendetto Croce, nous propose des essais de Giuseppe de Santis (*Confessions d'un metteur en scène*), Théodore Huff (*Chaplin compositeur*), Agostino degli Espinosa (✝) (*Notes sur le néo-réalisme*). Au sommaire on trouvera aussi des articles de Rudolf Arnheim, Guido Aristarco, Fernando di Giammatteo, Giorgio N. Fenin, Lo Duca, etc... La RIVISTA DEL CINEMA ITALIANO publie aussi les éléments d'une violente polémique qui a opposé certains critiques américains à Elia Kazan, d'où il ressort encore une fois combien Hollywood est incapable de traiter honnêtement le moindre thème social, même avec l'aide de Steinbeck, et le renfort de Zapata.

BIANCO E NERO (Rome, via dei Gracchi 128). — Les deux derniers numéros de la revue officielle du Centre Expérimental du Cinéma de Rome ont été particulièrement intéressants. Le n° 12 était consacré en grande partie à la danse au cinéma, du ballet à la pantomime, grâce aux articles de George Balanchine et Pierre Michaut. Dans le même numéro, Lotte H. Eisner a étudié les développements du décor au cinéma, tandis que Mario Verdone a écrit avec pertinence sur l' « architecte » Hein Heckroth.

Le n° 1 de cette année a été axé sur le grand événement de la saison italienne : la venue de Chaplin à Rome et surtout sa visite au Centre Expérimental. En marge de la bibliographie et de la filmographie habituelles (on relit avec plaisir le texte de Herman G. Weinberg), BIANCO E NERO a eu l'idée

de grouper les « paroles » de Chaplin, depuis son arrivée à Ciampino, jusqu'à son salut au Centre Expérimental.

« Nous ne pouvons pas ne pas sentir le désir de sauver la beauté de la vie — a-t-il dit — même au milieu du progrès de la technique. »

Il a ajouté, au sujet de Calvero :

« Calvero peut parfois s'identifier avec moi-même. Toute œuvre porte en elle la « personnalité » de son créateur. Dans la vie de Calvero on a quelques vérités qui appartiennent en propre à ma vie, même si — évidemment — devant son sacrifice pour un idéal, je n'ai aucunement le désir, à la fin, d'être à sa place et devenir victime moi-même. Parfois, il m'arrive d'être léger comme Calvero, et je crois avoir assez de facettes, comme le diamant, pour être *aussi* Calvero. Je me rends compte que je suis aussi beaucoup d'autres choses. Ainsi que le peuple italien, d'ailleurs. » (Au *Fiammetta*).

CINEMA NUOVO (« La Scuola di Arzignano », Via Enrico Nöe 25, Milan). — La nouvelle revue de Aristarco est à son n° 7 et elle continue avec la même rigueur à nous donner un visage assez rare du mouvement cinématographique italien actuel. Cesare Zavattini brille toujours au sommaire avec des pages de son journal ; cette fois il nous livre ses réflexions au sujet du *Van Gogh* qu'il prépara en 1951.

Au même sommaire, Dovjenko et Tchiaoureli nous parlent du film préféré de Staline (*Tchiapaiev*), Luciano Emmer des « jeunes » de ses films, Luigi Chiarini des amertumes des documentaristes et Cecil B. De Mille répond à un curieux questionnaire sur le public.

ETATS-UNIS

FILMS IN REVIEW (31 Union Square, New York 3, N.Y. Etats-Unis), volume IV, N° 3, mars 1953. — Dans le premier article de ce numéro et sous le titre « Film Festival Juries », le journaliste anglais Francis Koval exprime sans ambage son opinion sur le principe des festivals. Il met en cause jusqu'à leur raison d'être. Comme beaucoup il défend le principe d'un jury international et prédit la disparition totale de ce genre de manifestation si une nouvelle formule n'est pas trouvée. Dans l'article qui suit l'analyse de Robert Kass sur le comique de Jerry Lewis nous échappe partiellement car nous sommes peu familiers du team Martin et Lewis pourtant très célèbre aux Etats-Unis. Signalons par ailleurs une courte étude de Frank Daugherty sur Carl Mayer qui contient un extrait d'une très belle scène de *L'Aurore* de Murnau. Avec son esprit mordant habituel notre ami Weinberg parle du cinéma à bâtons rompus et cite Astruc à propos des légendes qui courent sur *Tabou*. Dans la revue des films il faut lire surtout la critique de *Moulin-Rouge* d'Huston et de *I Confess*, le dernier film d'Hitchcock.

FRANCE

POSITIF (77, rue Bossuet, Lyon), N° 5. — Ce numéro riche et bien documenté tourne autour des problèmes du réalisme cinématographique. Georges Sadoul sous le titre *Quelques aspects du Cinéma soviétique* fait en réalité un tour d'horizon assez complet axé autour de son voyage en U.R.S.S. en automne dernier. De son côté, André Desvallées écrit une excellente étude sur Donskoï, à la fois objective et enthousiaste, une des plus complètes parues en France et complétée de surcroît par une note biographique et une filmographique. C'est très logiquement par ailleurs que Guy Jacob et Edoardo Bruno évoquent le cas du plus « russe » des cinéastes italiens : De Santis, et d'un autre plus « précieux », mais tenté aussi par le « collectif » : Castellani. François Michel démystifie *Il est minuit Docteur Schweitzer* et Bernard Chardere conclut dans cette livraison son brillant « A propos de Bresson ».

LIVRES DE CINÉMA

SEPT ANS DE CINEMA FRANÇAIS, par H. Agel, J.P. Barrot, A. Bazin, J. Doniol-Valcroze, D. Marion, J. Quéval et J.-L. Tallenay. (*147 pages, 21 illustrations*). Collection « 7e Art », Editions du Cerf.

Nous avons vu, depuis 1945, apparaître et disparaître de nombreuses collections de livre de cinéma et nous avons ici été souvent sévère pour la plus grande partie des livres qui se disent « de cinéma » et dont nous déplorons que la moyenne rédactionnelle soit d'une navrante médiocrité, repoussoir dont se passeraient bien les ouvrages qui brillent de feux trop solitaires, ceux de Sadoul par exemple ou l'admirable ECRAN DÉMONIAQUE de Lotte Eisner ou encore les exquis récits d'un Nino Frank. Nous n'en sommes que plus à l'aise pour saluer aujourd'hui la parution du quatrième livre de la collection « 7e Art » : SEPT ANS DE CINÉMA FRANÇAIS. Certes il nous est arrivé de formuler des réserves sur les livres de cette collection et si nous n'avons pas encore signalé dans cette rubrique le RENÉ CLAIR ET LES BELLES-DE-NUIT de Georges Charensol, du moins en avons-nous publié un captivant extrait, certes aussi cela pourrait nous gêner d'applaudir une étude qu'ont rédigée, entre autres, deux de nos rédacteurs en chef et nombre de nos collaborateurs habituels, mais nous n'aurons pas de ces fausses pudeurs car, en tout état de cause, l'ouvrage nous apparaît comme extrêmement intéressant. Dans son introduction J. Queval explique lui-même que cet ouvrage n'a pas l'ambition de remplacer la postérité qui décidera un jour d'un palmarès définitif — le recul pour cela manque — mais de contribuer à une sélection provisoire et d'aider le spectateur à faire un premier tri parmi les films français récents. La présentation était délicate et celle choisie nous paraît judicieuse. Neuf chapitres : De l'avant-garde — Une tradition de la qualité — Réalisme noir et réalisme gris — Les Français n'ont-ils pas la tête comique ? — Les « Films-documents » — Intellectualisme et « Films à idées » — Le théâtre filmé — L'amour de la rhétorique — Le cinéma français est mortel —, en abordant successivement des problèmes et des thèmes d'ordre général finissent par passer au crible toute la production française des années en question tout en la replaçant dans son contexte historique antérieur et postérieur. Une liste complète de tous les films français sortis de 45 à 51 ajoute au livre une autre qualité : celle d'être un excellent instrument de travail.

Avec ce quatrième ouvrage, à la fois dense, facile à lire et bien illustré, la collection « 7e Art » conquiert une place définitive et utile dans l'édition française sur le cinéma.

GEORGES SADOUL : PANORAMA DU CINEMA HONGROIS, 62 p., 16 illust. *Editeurs Français Réunis*, Paris, 1952.

Histoire très abrégée (1896-1953) d'un cinéma que nous ne connaissons que par quelques films.

MARCEL PAGNOL : MANON DES SOURCES, 241 p. *Edition Originale du Travail*, Monte-Carlo, 1952.

Les admirateurs de ce film auront plaisir à relire ce scénario présenté dans la suite normale des séquences.

BELA BALAZS : THEORY OF THE FILM (Character and growth of a new art), 278 p., 29 illust. Denis Dobson, Londres, 1952.

Première traduction anglaise d'une œuvre capitale. Il y a près de 30 ans, l'auteur fut l'un des premiers critiques cinématographiques à tenir une rubrique quotidienne dans un grand journal. Ce livre contient l'essentiel des théories de Balazs sur le développement du cinéma en tant qu'art. L'auteur tente d'en établir les lois spécifiques et matérialise la frontière qui sépare le cinéma des autres arts. Rien ne lui échappe : scénario, mise en scène, esthétique, éclairage, angles, son, etc... L'ouvrage renferme quelques photos inédites.

KYLE CRICHTON : THE MARX BROTHERS, 326 p., 18 ill. *William Heinemann,* Londres, 1951.

La vie des frères Marx — débuts, déboires, succès — racontée avec humour.

ANDREW BUCHANAN : FILM MAKING FROM SCRIPT TO SCREEN, 158 p., 19 ill. *Phœnix House Ltd,* Londres, 1951.

Seconde édition d'un ouvrage paru en 1937 : l'auteur explique de façon très simple la technique du film — du scénario au montage — et donne quelques exemples de réalisation.

VERNON JARATT : THE ITALIAN CINEMA, 115 p., 92 ill. *The Falcon Press,* Londres, 1951.

Histoire très abrégée du cinéma transalpin de 1907 à nos jours. Bonne documentation photographique. Contient une liste des principaux films réalisés de 1930 à 1948 ainsi que les génériques des grands films d'après guerre.

H.H. WOLLENBERG : FIFTY YEARS OF GERMAN FILMS, 48 p., 64 illust. *The Falcon Press,* Londres, 1948.

Histoire résumée du cinéma allemand. Très bonnes photographies.

THOROLD DICKINSON et CATHERINE DE LA ROCHE : SOVIET CINEMA, 136 p., 171 ill. *The Falcon Press,* Londres, 1948.

Courte histoire du cinéma soviétique de 1917 à nos jours. Les photos sont présentées de façon à donner l'essentiel de célèbres séquences, telles la procession de la *Ligne Générale,* l'escalier d'Odessa du *Potemkine,* etc... Contient les scénarios de la *Ligne Générale* et d'*Octobre.*

PAUL ROTHA, S. ROAD et R. GRIFFITH : DOCUMENTARY FILM, 412 p., 100 ill. *Faber and Faber,* Londres, 1952.

Réimpression d'un important ouvrage dont les éditions de 1936 et 1939 ont été rapidement épuisées. Le seul livre faisant autorité sur le mouvement mondial du documentaire. Ce genre de film est étudié sous tous les angles et son influence sur le film de fiction est notée de façon pertinente. Remarquable documentation photographique et génériques de 100 documentaires.

DILYS POWELL : FILMS SINCE 1939, 40 p., 26 ill. *Longmann Green,* Londres, 1947.

Cette plaquette, éditée pour le compte du *British Council,* nous présente le cinéma anglais pendant et immédiatement après la guerre. L'influence de la guerre sur la création d'une nouvelle école documentaire britannique.

XXX : VINGT ANS DE CINEMA A VENISE, 698 p., 336 ph. *Editions de l'Aténéo,* Rome, 1952.

Important ouvrage édité par les soins de la Direction de la Biennale de Venise pour le 20[e] anniversaire de cette manifestation sous la direction du D[r] Petrucci. L'ouvrage contient d'importantes notes sur la participation des différentes nations, les génériques des grands films, des renseignements sur les films documentaires, d'art, de chirurgie, de dessins animés, la liste des récompenses accordées ainsi que des articles sur le montage, le scénario, la musique, etc... On y trouve les signatures de H. Weinberg, Charensol, A. Bazin, M. Verdone, etc... En fin de volume plusieurs tables analytiques facilitent la consultation de l'ouvrage.

LESLIE WOOD : THE MIRACLE OF THE MOVIES, 352 p., 120 ill. *Burke publishing C°,* Londres, 1947.

Une histoire du Cinéma écrite très simplement et de façon vivante. Bon ouvrage de vulgarisation. Quelques photos et inédites.

RUDOLFA PATERY : POSTANI SOVESTKEHO FILMU. Prague, 1949.

Une pochette contenant 39 reproductions lithographiques de *Potemkine* à *Pavlov.*

DENIS FORMAN : FILMS 1945-1950, 64 p., 24 ill. *Longmans, Green and C°,* Londres, 1952.

Plaquette éditée pour le compte du British Council. Contient des notes sur les réalisateurs et les studios anglais.

Très utile par les génériques des films documentaires réalisés de 1945 à 1950 en Angleterre et dans les Dominions.

PAUL ROTHA et RICHARD GRIFFITH : THE FILM TILL NOW, 755 p., 175 ill. *Vision Press Londres,* 1951.

Réédition revue et augmentée de l'ouvrage publié en 1929. Histoire très condensée du cinéma. Ouvrage très précieux par sa documentation photographique et principalement pour les 251 génériques des principaux films de tous genres réalisés dans le monde de 1914 à 1948.

ARNE SUCKSDORF : GRYNING, 223 p., 252 ill. *Nordisk Rotogravyr*, Stockholm, 1952.

Un magnifique ouvrage contenant les meilleures photographies tirées des films de l'auteur.

FILM NOVE CINY, 160 p., 139 illust. *Orbis*, Prague, 1952.

Ouvrage très intéressant sur le cinéma chinois actuel que nous ne connaissons pas. Très belle documentation photographique sur les films spectaculaires, documentaires, de propagande, dessins animés ainsi que sur les studios et laboratoires. Contient, sur le cinéma chinois, une bibliographie tchèque et chinoise.

PAUL ROTHA et ROGER MANVELL : MOVIE PARADE 1888-1949, 160 p., 676 illust. *The Studio Publications*, Londres, 1950.

Réédition revue et augmentée de l'ouvrage publié en 1936. Histoire du cinéma obligatoirement condensée et incomplète du fait du nombre limité de photos.

GEORGES SADOUL : VIE DE CHARLOT, 207 p., 23 illust. *Editeurs Français Réunis*, Paris, 1952.

Ouvrage de vulgarisation sur la vie et l'œuvre de Chaplin destiné à un très large public. On n'y retrouve pas la précision habituelle de Sadoul, mais l'essentiel y est et si chacun le retenait beaucoup aurait été fait ainsi pour une meilleure connaissance de Chaplin.

GERD OLSEN et ARTUS LUNDKWIST : EROTIKEN I FILMEN, 158 p., 155 ill. *Wahlström et Widstrand*, Stockholm, 1950.

Si l'on juge cet ouvrage par ses illustrations (fin de *Modern Times, Cendrillon* de Disney, *Brief encounter, The red shoes*, etc...) il semble que l'érotisme au cinéma y soit étudié sous un angle très particulier.

MARIE-THÉRÈSE PONCET : I. : L'ESTHETIQUE DU DESSIN ANIME, 276 p., 35 ill. ; II. : ETUDE COMPARATIVE DES ILLUSTRATIONS DU MOYEN-AGE ET DES DESSINS ANIMES, 147 p., 20 illust. *A.G. Nizet*, Paris, 1952.

Thèse de doctorat présentée en Sorbonne par l'auteur. Cette tentative qui peut surprendre et dérouter est, à notre connaissance, la première de ce genre. Nous espérons pouvoir revenir plus longuement sur cet ouvrage important qui jette les bases d'une nouvelle façon d'aborder le dessin animé non plus comme un phénomène uniquement cinématographique mais replacé dans le contexte de l'histoire de l'art.

PETER NOBLE : HOLLYWOOD SCAPEGOAT, 246 p., 67 illust. *The Fortune Press*, Londres, 1951.

Réédition de la biographie d'Eric von Stroheim parue en 1950. L'un des ouvrages le plus complet sur cet auteur-metteur en scène. Ses débuts, ses démêlés avec l'industrie cinématographique américaine. Contient le générique de ses films et quelques photos inédites.

HUFF (THÉODORE) : CHARLIE CHAPLIN, 354 p., 167 ph. h.-t. *Henry Schuman*, New York, 1951.

Théodore Huff étudie de très près toute l'œuvre de Chaplin, film par film, de façon très minutieuse. Il place derrière, en toile de fond, des anecdotes biographiques sur l'homme : sa jeunesse, ses débuts et ses difficultés. En outre, le livre contient une filmographie très complète des œuvres de Chaplin, et la biographie de tous les collaborateurs ou interprètes de Chaplin.

BOVAY (GEORGES-MICHEL) : CINEMA UN ŒIL OUVERT SUR LE MONDE, avec la collaboration de Jean Cocteau, Léon Moussinac, Georges Sadoul, André Bazin, Maurice Bessy, Jean Thévenot, Nicole Vedrès, 152 p., 100 ph. h.-t. *Editions La Guilde du Livre*, Lausanne, 1952.

Luxueusement présenté, CINÉMA UN ŒIL OUVERT SUR LE MONDE renferme de très intéressants textes. Chacun des auteurs communique ses réflexions sur un sujet qui lui est cher. Il convient de souligner le remarquable choix des illustrations photographiques, malheureusement gâté par quelques erreurs dans les légendes.

AUF NEUEN WEGEN FUNF JAHRE FORSCHRITTLICHER DEUTSCHER FILM, 220 p., 235 ph. h.-t. *Deutscher Filmverlag G.M.B.H.*, Berlin, 1951.

Ce livre dresse un panorama du cinéma allemand d'après-guerre dans la zone orientale, de mai 1946 à avril 1951. Il renferme une documentation extrêmement précieuse sur tous les films produits pendant cette période. Fiches techniques, résumés de scénario, statistiques d'ensemble, illustrations photographiques bien choisies, renseignements biographiques, tout y est.

M. D. à P. K.

Dans sa critique sur la *Mort d'un commis voyageur,* Pierre Kast me met en cause et il semble que ce soit mal à propos. Libéré des barrières de mon texte, qu'on me permette de préciser ce que fut avec la *misogynie du cinéma américain* mon dessein. Si celui-ci peut être à l'origine un désir de démonter le mécanisme des structures que nous donnaient les films que j'ai décrit, je m'aperçus vite que cela m'entraînerait trop loin et en des domaines touchant, beaucoup plus qu'au cinéma, à la psychanalyse et à la psychologie sociale. Je me bornai donc — et ce fut là toute mon ambition — à un tableau de l'état final de cette misogynie sur le cinéma américain, état précis qui rendait mon esprit prisonnier de ses images et qui m'empêchait de signaler des faits dont je n'avais voulu — avec raison — expliquer les causes, parce que trop loin de mon propos immédiat (ce que je désire d'ailleurs faire ultérieurement).

C'est pourquoi, loin d'oublier l'importance de la *mom* (comme dit Kast) je me bornai à montrer les premiers films très récents qui osaient l'attaquer et je crois avoir assez insisté là-dessus. A la fin de mon premier texte, Pierre Kast *eut dû* se montrer satisfait de l'*Œdipe* enfin content de Zinneman, frère dans le même mal de celui de la *Mort d'un commis voyageur,* Kast eut dû se montrer satisfait et tel le sage sept fois sa langue tourner...

MICHEL DORSDAY

PRIX DU NUMÉRO : 250 FR.
Abonnements 6 numéros * France, Colonies : 1.375 frs * Étranger : 1.800 frs
Abonnements 12 numéros * France, Colonies : 2.750 frs * Étranger : 3.600 frs
Adresser lettres, chèques ou mandats aux " Cahiers du Cinéma "
146, Champs-Élysées, Paris (8e)
Chèques Postaux : 7890-76 PARIS
Changement d'adresse : joindre 30 francs et l'ancienne adresse
Pour tous renseignements joindre un timbre pour la réponse

Le Directeur-Gérant : L. KEIGEL.
Imprimerie HÉRISSEY, Evreux, N° 1025. — Dépôt légal : 2e trimestre 1953.



UN PROJECTEUR 16 m/m OPTIQUE-MAGNÉTIQUE PARFAITEMENT AU POINT

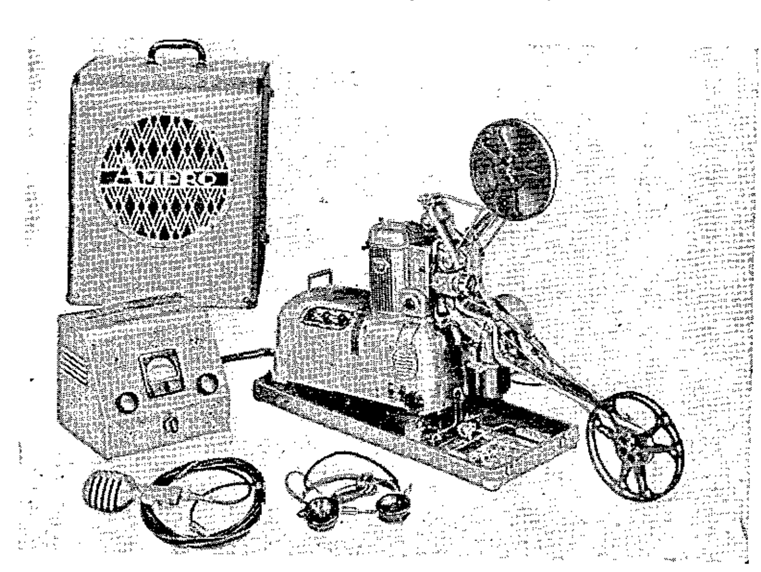
LE SYMBOLE DE LA QUALITÉ

Vous rappelle également la gamme des marques réputées.....

AMPRO

PERFECTONE, PREMIER

WESTONE



rockliss-Simplex

- 6, Rue Guillaume Tell ★ MARSEILLE - 102, Rue de la Canebière ★ LILLE - 31, Av. Charles St Venant
BORDEAUX - 29.5, Cours de la Somme



FILMS PUBLICITAIRES

Production Distribution

CHAMPS - ELYSÉES 79
PARIS 8e

1.100 Salles

Tél. : BALZAC **66-95** et 00-01

Vient de paraître

ANNUAIRE BIOGRAPHIQUE DU CINÉMA

ET DE LA TÉLÉVISION EN FRANCE

Publié sous la Direction Générale de René THÉVENET

CET OUVRAGE RÉUNIT LES BIOGRAPHIES de tous ceux qui **font** le Cinéma français (que ce soit sur les plans artistique, technique, industriel, commercial, culturel, etc.) et PERMET DE RÉPONDRE, A LA QUESTION « QUI EST-CE ? » POSÉE A PROPOS DE N'IMPORTE QUELLE PERSONNALITÉ DU MONDE DE L'ÉCRAN.

4.000 *biographies*
6.000 *adresses*
100.000 *citations d'œuvres dont*
80.000 *citations de films datées*

Un fort volume de ***768*** *pages in-8e coquille, illustré de plusieurs centaines de Photos, relié Pleine Toile.*

3.000 FRANCS L'EXEMPLAIRE FRANCO
PAGES SPÉCIMEN SUR DEMANDE

CONTACT ORGANISATION Éditeur
26, Rue Marbeuf, PARIS - 8e - C. C. P. PARIS 49.75.47

Printed in France

PRIX DU NUMÉRO : 250 FR